UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01097207 3

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/contributoallost00mazz

M4774c

P. MAZZEI

CONTRIBUTO ALLO STUDIO

DELLE

FONTI, SPECIALMENTE ITALIANE

DEL TEATRO

DI

Juan del Enzina e Torres Naharro

186501
10.1.24.

LUCCA
Tipografia Amedei
1922

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ALLA MEMORIA

DELL'AMATO MAESTRO

FRANCESCO FLAMINI

Nel compilare il presente lavoro, frutto di ricerche per quanto ho potuto accurate, ho seguito il metodo della buona critica e gl'insegnamenti e gli esempi dei migliori maestri. Quale ne sia stato l'esito non so, tanto più che ben poco aiuto m'è venuto da studi precedenti, essendo il lavoro di ricerca sui rapporti che legano la nostra letteratura e il teatro spagnolo, appena ai loro inizi.

Appunto per questo ho creduto di dovere insistere su quelle che sono le caratteristiche distintive delle due civiltà in genere e quelle dei due teatri in ispecie. Ne' in tale raffronto ho voluto per niente diminuire il valore della letteratura e della scienza italiana nel Rinascimento, giacchè credo che non vi sia paragone possibile tra il valore umunistico e la perfezione artistica della nostra letteratura e quello di tutte le altre, ma qualche cosa ci mancò e non fu poco, qualche cosa avemmo diverso dagli altri e non fu poco.

Non ho creduto però di risolvere le questioni trattate, anzi spero che altri, con miglior plettro, sia invogliato e tentato di risolvere le stesse questioni, senza i soliti campanilismi male intesi, e in modo definitivo.

P. MAZZEI

Lucca 6 luglio 1922

INDICE

Capitolo 1 - JUAN DEL ENCINA

§ 1. Introduzione - § 2 Gli elementi drammatici nazionali nel teatro di Juan del Encina - § 3. L'opera dell'Encina anteriormente al 1496 - § 4. Sui contantti col teatro polare italiano - § 5. Le probabili fonti dell'*Egloga* intitolato *Il Trionfo d'Amore* e di quella di *Cristino é Febea* - § 6. Le fonti di *Placida y Victoriano*

Capitolo II - B. TORRES NAHARRO

§ 1 - Il Naharro in Italia - § 2 La sua opera specialmente lirica - § 3 - Le teorie drammatiche classiche, i modelli Italiani e il teatro di B. Torres Naharro - § 4 Caratteristiche del teatro italiano e cause che ci privarono di un teatro nazionale - § 5 Caratteri distintivi della civiltà spagnola e particolarmente del teatro spagnolo.

Capitolo III

§ 1. Elementi nazionali e latini nel teatro del Naharro - § 2. Le commedie del Macchiavelle quelle del Naharro - § 3 Il miscuglio linguaggi nel teatro nostro e in quello del poeta spagnolo § - 4 Il tipo del frate ipocrita - § 5 La *Calandria* e la *Calamita*. - §. 6. La *Commedia Aquilana* e le sue fonti principali

Capitolo I - JUAN DEL ENCINA

§ 1 - Introduzione - § 2 - Elementi drammatici nazionali nel teatro enciniano - § 3 - L'opera dell'Encina anteriormente al 1496. § 4 - Suoi contatti col teatro popolare italiano ecc. - § 5 - Le probabili fonti dell'*Egloga* intitolata *Triunfo de Amor*, e di quella di *Cristino y Febea* - § 6 - Le fonti di *Placida y Vittoriano.*

§ 1. Col secolo XIV s'inizia in Ispagna un profondo rivolgimento nella coscienza di quel popolo e parallelamente e conseguentemente nel regno delle lettere; l'avidità di cose nuove invade gli spiriti, che ormai non si contentano più dell'aurea povertà dell'età precedente, e si cercano vie nuove alla cultura e all'arte; il bagaglio di precetti morali, che il secolo antecedente aveva preso alle letterature orientali, non basta piu e si fruga avidamente Seneca e gli altri moralisti classici: i motivi e le forme della vecchia letteratura sembrano ormai poveri e rozzi, e si ricorre alla letteratura classica e all'Italiana; agl'italiani, ai provenzali e ai gallegui si chiedono pure accorgimenti stilistici, novità metriche ecc.

Il patrimonio spirituale si rinnuova, o si perfeziona ma le coscienze infiacchiscono. Questo affannoso lavorio per il rinuovamento della cultura spagnola, coincide con un periodo di crisi spirituale in cui quel popolo, quasi stanco e sfiduciato a causa delle feroci lotte intestine, perde la coscienza del suo passato e si abbandona ad un disordine malefico. Si dimentica la lotta coi musulmani per dilaniarsi in atroci guerre civili,

in cui per i deboli non c'è più garanzia di vita fuori della protezione dei potenti; si affievolisce il vigoroso sentimento religioso e morale dell'età precedente e si accentua l'ostentazione della veste di questi sentimenti, il fanatismo, l'intolleranza religiosa ecc. I poeti, sperduti come uccelli nel furore della tempesta, corrono a cercar rifugio nei castelli dei potenti, sacrificando alla protezione ogni senso di fierezza e dignità personale

La poesia, come la vita, si fa cortigiana, diventando lo spasso di persone sfaccendate, spesso non più nè poesia, nè arte, ma vuoto artificio, l'attenzione dei nuovi poeti è ormai tutta rivolta alla veste elegante, alla forma metrica complicata, al motto grazioso, alla domanda difficile, alla risposta pronta ed acuta, alla dottrina riposta, alla sapienza indigesta.

Nella 2ª metà del secolo però, i Re cattolici riportano l'ordine e la disciplina nello stato, riconducono con cauteri violenti, ma necessari, la vita spagnola al suo stato normale e iniziano un nuovo periodo di grandezza per il loro popolo. In corrispondenza i poeti tentano con ogni mezzo di trovare una via d'uscita dal mare morto della poesia cortigiana, frivola e artificiosa, e lo cercano nello studio meno faraginoso dell'antichità classica e della letteratura Italiana.

In principio d'italiano non si conobbe molto più dei 3 grandi Trecentisti, ma sul finir del secolo condizioni storiche specialissime, quali la conquista del Regno di Napoli e la presenza di Papi spagnoli sulla cattedra di S. Pietro, fecero sì che la conoscenza di cose nostre in Ispagna si estendesse notevolmente.

Cosicchè alla fine del sec. XV l'influsso della cultura italiana al dilà dei Pirenei diventa fortissimo, e la maggior parte dei poeti ha ormai cultura preponderantemente italo - classica.

Il fatto è importantissimo, perchè proprio a questo punto la vita e la letteratura dei principali popoli europei escono dal periodo medievole; la nazione s'individua in monarchia unitaria, e

la letteratura esce dal suo stato d'indeterminatezza e comprensività propria del medioevo e si sviluppa partitamente secondo i varii generi che, come rami potenti, si staccano dal colossale tronco medievale.

In questo processo d'individuazione dei varii generi letterari spagnoli prende dunque parte molto attiva la nostra letteratura, per cui, sebbene siano essi sviluppo organico dei germi ammassati un po' confusamente nell'arte medievale, gli esemplari italiani servono quali modelli, portando la moderazione degli ardimenti esagerando la giusta misura, la purezza della linea, l'armonia del colore ecc.

Principalissimo genere letterario, che assurge a vita indipendente in questo periodo, è quello drammatico. Anche per esso bisogna tener conto del confluire di due correnti diverse; bisogna tener presenti le tendenze e gli spiriti del rudimentale teatro medievale spagnolo e le modificazioni che il contatto del nostro teatro apportò al libero svolgimento di quello. Si crede, da noi, generalmente che influenza del teatro italiano sui primi conati della Talia spagnola, vi sia realmente stata ma non si è mai determinato con precisione di che si tratti, dimodochè in Ispagna tale influenza si nega, almeno per la massima parte. Tale interessante determinazione ci proponiamo di fare perciò rapidamente sui due fondatori del teatro spagnolo.

§ 2. Colui che ci si presenta alla soglia del nuovo edificio, proclamato generalmente fondatore di esso, Juan del Encina, fondatore, nel senso assoluto della parola, non è, ma è colui bensì che diede vita indipendente agli elementi drammatici della letteratura medievale, colui che raccolse le sparse fila della drammatica precedente, togliendola dallo stato d'immobilità e d'amorfismo in cui giaceva, sia in mano al popolo, sia in mano al clero.

Egli non è dunque un creatore ex-novo, ne' un ribelle che si pianti avverso a tutto il passato e per insolite vie fondi il tea-

tro nazionale, ma colui che con nuova coscienza assorbe ed assimila tutto il lavorio precedente e alle forme usate dà vita nuova, plasmando la materia inerte col suo vigoroso tocco d'artista. Con lui si chiude la serie de' tentativi anonimi e comincia l'opera creatrice del genio individuale: le astrazioni e i simboli cedono il posto alla realtà e alla vita; le incerte forme dell'attività drammatica medievale si compongono in bella unità. Ma se egli col materiale vecchio costruisce l'edificio nuovo, importa avere almeno un'idea sommaria di quello che fossero gli elementi disgregati, che egli chiamava a più piena esistenza.

Per le origini del teatro spagnolo manca un lavoro, che abbia la scrupolosa esattezza e la vastità d'informazioni di quello del D'Ancona per le origini del nostro, non potendosi ritener tale, quautunque di non poco valore, quello dello Schack. (1) Tuttavia, anche colle scarse notizie raccolte e coi rari documenti pervenutici, possiamo farci un' idea approssimata del grado di sviluppo raggiunto dalla drammatica spagnola nell'età di mezzo.

Non bisogna in primo luogo tacere che, come in ogni altra letteratura di quell'età, anche nella spagnola in una stessa opera si trovano quasi sempre misti e confusi gli elementi dei vari generi letterari che si sviluppano indipendenti solo nell'età moderna, cosicchè riesce difficile ad esempio, classificare, secondo i generi tradizionali, libri come quelli *De Buoen Amor* o come la *Divina Commedia*; tali libri abbracciano la vita medievale nel suo complesso e sono vasti com'essa, ma non rispondono a nessuno dei generi stabiliti dalla critica classica. Tali elementi però non costituiscono il genere drammatico, che noi cerchiamo, ma rivelano la disposizione spirituale di un popolo, e sono in parte i germi della futura pianta.

---

(1) A. FED VON SCHACK, *Storia del dramma e della letteratura drammatica in Ispagna*. Vers. Castigliana di E. De Mier. Madrid 1885-87

Accanto a queste, che sono le fonti meno dirette della letteratura drammatica, non mancarono in Ispagna quelle manifestazioni che hanno del dramma il nome e la forma. Le notizie a questo riguardo risalgono molto in dietro nell'età media, ai tempi di Sant Isidoro e del re Sisubeto (612-620), e fin da quel momento si ha notizia di una duplice corrente drammatica, l'una vivente all'ombra della Chiesa, l'altra nel pieno sole della piazza; il *dramma liturgico o Misterio* e la *farsa popolare.*

Di queste due forme di ludi scenici, il dramma popolare ci si presenta subito come più sbrigliato, più invadente, più ricco di spirito e di vita, più vicino al popolo e più conforme ai gusti di esso, per cui non è meraviglia se spesso lo vediamo invadere il campo del *misterio.* Quest'ultimo ci appare invece più modesto e più serio, vivente nella penombra delle chiese, intento ad edificare e ad ammaestrare il popolo nei misteri della fede.

Tale movimento drammatico, fattosi assai intenso nei sec. XI e XII, continua rigoglioso nel XIII, (1) come risulta da documenti assai importanti: da un brano cioè de *Las Sietes Partidas di Alfonso X (2) e dal "Misterio de Los Reyes Magos,,*

Già nelle lettere attribuite al re Sisubeto si ha notizia dell'introdursi della farsa popolaresca nelle chiese, ma la testimonianza di Alfonso el Sabio è ben più esplicita e importante.

Dice dunque il Re: *Los clerigos non deben ser facedores de Juegos de escarnio porque los vengan a ver gentes como se facen: e si otros omes los fizieren non deben los clerigos hi venir, porque facen hi muchas villanias e desaposturas: nin deben otrosi estas cosas fazer en las eglesias etc.*. In altra legge poi dichiara vili *otrosi los Juglares e los remedadores e los facedores de*

---

(1) Vedasi pure: MARISCAL DE GANTE (Jaime), *Los autos sacramentale desde su origenes hasta mediados del siglo XVIII.* Madrid 1911.

(2) *Partida 1. Titulo VI ley* 34, e *Partida 7.a tit. VI. ley* 4. (*Riportata dal* MORATIN, *Discurso historico acerca de las origenes del teatro español*).

los zaharones (buffonate), *que publicamente andan por el pueblo o cantan o facen Juegos por precio.*

Nè i detti *juegos* si deve permettere che vengano dati nelle chiese, nelle quali si può continuare tuttavia a rappresentare *Misterios* di argomento religioso, quale la Nativita, la Passione, la Resurrezione ecc.

È chiaro dunque che anche nel sec XIII vivevano a contatto il dramma liturgico e il profano, anzi che il 2.° invadeva il campo del primo, come ci sembra indicare anche la proibizione fatta dalla stessa legge di rappresentare nelle chiese drammi liturgici che non portassero l'approvazione delle superiori autorità ecclesiastiche, ciò che crediamo significhi che tali drammi, quand'erano opera del basso clero, non poco ignorante, si accostavano allo spirito profano del volgo, mescolando alla pietà religiosa l'irriverenza sboccata.

Tale stato di cose non dovette certamente mutare per le minacce della legge suddetta, giacchè il Concilio di Aranda, nel sec. XIV, ripete la proibizione, distinguendo anch'esso tra *ludi Theatrales* incompatibili colla Chiesa ed *hae ctamen honestas representationes..... quae populum ad devotionem movent.* (1)

Col sec XIV e più ancora col XV, il movimento s'intensifica notevolmente in tutte le regioni di Spagna, e la messe di documenti conservatici si fa più copiosa e più varia, cosicchè possiamo oramai farci un'idea vicina al vero dello stato e delle forme assunte dal dramma liturgico spagnolo Anche per esso, come per gli altri teatri medievali però, non è il caso di parlare di svolgimento, per cui l'idea di quello che fosse un *Misterio* tanto ce la darà il primo quanto l'ultimo di essi, cosicchè restringeremo il nostro esame al più antico e più notevole, il

---

(1) Vedi MORATIN, *op cit*, e J. LUIS VELAZQUEZ, *Orígenes de la poesía castellana*. Malaga 1754.

Misterio de los Reyes Magos (1). Il fragmento, che il *ms. Cax 6 -8.* della Nazionale di Madrid ci conserva, non passa 150 versi di varia misura, e conduce i Magi dal momento in cui vedono la nota stella, fino a quando si partono da Erode; nel punto in cui il Re chiama i rabbini per sapere se e dove questo Re d'Israele deve nascere, la scena s'interrompe bruscamente.

Se ci richiamiamo alla memoria le varie figurazioni plastiche di quest'argomento, fra cui prima di ogni altra quella del portale del nostro Sant'Andrea di Pistoia, con cui il *Misterio* offre grande analogia, non sarà difficile ricostruire l'intera scena. Nel suddetto portale abbiamo da una parte la venuta dei Magi, guidati dalla stella, in mezzo Erode che interroga i Rabbini, e dall'altro l'adorazione col noto sogno dei Magi stessi. Anche il *Misterio* doveva svolgere l'intero argomento dell'Epifania fino al momento in cui l'angelo ordina ai Magi di cambiare strada al loro ritorno, giacchè così, presso a poco, si stilizza tale soggetto nelle diverse arti final sorgere del movimento francescano.

A questo *Misterio* somigliano, più o meno, tutti gli altri fino all'apparire di Juan del Enzina. Si tratta di un passo della *Bibbia* drammatizzato, seguendone lo sviluppo lineare, senza curarsi di fissare un centro speciale intorno a cui si ragruppino gli elementi secondari; tutti i fatti esterni vi hanno anzi il loro naturale sviluppo, senza che vi sia intenzionalmente dato risalto ad uno piuttosto che ad un altro: i personaggi pure hanno tutti eguale importanza. Come nel teatro medievale di ogni altra nazione,

---

(1) Pubblicato paleograficamente e criticamente dall'illustre prof. RAMON MENENDEZ PIDAL in *Revistas de Archivos Bibliotecas y Muscos* (a 1900) A. IV pp. 453-462, edizione riprodotta con lievi modificazioni da *N.* ESPINOSA nella *Romanic Revue* (1914) t. VI (*Notes on the versification of the Misterio de los Reyes magos*) — Vedi su di esso A. GRAF, *Studi Drammatici* p. 260 e segg. e M. M. y PELAYO, *Antologia de poetas líricos castillanos.* t II, p. XXVIII—XXX=

manca al dramma liturgico spagnolo l'armonica costruzione propria del dramma greco, mancano ad esso cioè le famose unità di luogo, di tempo e spesso d'azione; ed è naturale dal momento che lo spirito cristiano non è più armonia e serenità, ma dissonanza e agitazione. Come ai nostri Misteri, mancano a quelli spagnoli le divisioni rituali, essendo generalmente tutti in un atto, senza scene, mancanti egualmente il colorito storico; l'azione vi è rapida, ma tutta esteriore; i personaggi parlano ed operano, ma non sentono e non pensano. Tale rimane questo teatro fino a Juan del Enzina, il quale conserva molte di tali caratteristiche, quantunque il suo dramma si restringa sempre più intorno ad un nucleo centrale, e si faccia più ricco di motivi psicologici.

Questo per quel poco che c'interessa del dramma liturgico; e il dramma popolaresco in che ne differiva, e che era?

Nessun esemplare, nè dei *juegos de escarmio*, né di quelle che Alfonso X chiama *zaharones*, ci è pervenuto, ma l'idea che di essi ci danno quelli enciniani, e l'analogia con altre letterature, c'inducono a credere che formalmente non intercedessero troppe differenze tra i due generi, e che le differenze fossero invece di altra specie e molto marcate. Quanto poi a queste varie manifestazioni drammatiche di carattere profano, dobbiamo distinguere quelle di carattere puramente letterario, da quelle eminentemente popolaresche.

Al primo gruppo appartengono le *Moralidades*, che, come le omonime francesi del sec XIV, avevano scopi didattici e e introducevano sulla scena personaggi allegorici. (1) Tale è appunto una del Villena (2) data in occasione dell'incoronamento di Ferdinando d'Aragona, in cui parlano la *Pace* la *Giustizia* la *Ve-*

---

(1) PETIT DE JULLEVILLE, *La commedie en France an moyen - âge*, Paris Cerf. 1885. ed anche. *Histoire de la Litterature Française*. vol II. p. 399 e segg.

(2) Vedi LUIS VELAZQUEZ, *op. cit.* M. M y PELAYO, è d'opinione che tali componimenti siano stati importati dalla Francia (*op cit.* t VII P. XXI)

rità e la *Misericordia*. I *Momos*, componimenti poveri d'azione anch'essi, di carattere puramente letterario, molto simili alle *moralidades*, come mostrano i due pervenutici del Marique; in uno le 9 muse scendono dall'Olimpo per dire il suo fato all'Infante; nell'altro le 7 virtù offrono i loro doni al neonato nipote del poeta (1). Gli *Entremeses*, che erano spettacoli specialmente coreografici, come finte battaglie, danze, cacce finte ecc.

Carattere prettamente popolare avevano invece i già citati *juegos de escarnio* e le *buffonate*, di cui però c'è restato soltanto vaghe testimonianze, che ci permettono tuttavia di farcene un'idea assai chiara.

Nella letteratura Gallega dei sec. XIII e XIV c'è tutta una classe di componimenti poetici, che porta il nome di *cantigas de escarnio*. Intorno ad esse dà notizie l'oscuro precettista del *Canzoniere Colocci-Brancuti*, che le definisce: *Quelle che i trovatori fanno per di male di qualcuno, usando parole ambigue, che abbiano due significati ecc; parole che i chierici chiamano hequivocativas?* (2)

Se colleghiamo queste parole con quelle della legge di Alfonso X, avremo la definizione e le caratteristiche di tali componimenti. Tanto i *juegos* come le *buffonate* dovevano essere farse di carattere giocoso o satirico, in cui preponderava la mimica procace (*desaposturas*), le parole ardite (*villanias*) e le frasi a doppio senso (*hequivocativas*). Fra loro si dovevano distinguere, più che per caratteristiche esteriori e per i mezzi di rappresentazione, per lo scopo a cui erano dirette; le buffonate non avranno avuto altro scopo che quello di far ridere e in esse avrà predominato la mimica grossolana e sfacciata; i *juegos de escarnio* dovevano esser diretti a pungere qualche individuo o ceto sociale;

---

(1) M. M. y PELAYO, *op. cit*, t. VI *p*, CIII

(2) IDM *Idm*, *t*, III, p. XXXVI. V. CIAN, *La satira* (*Gen. Lett.* Vallardi)

in esse mimica, parole pungenti e a doppio senso dovevano avere eguale importanza.

Per le loro caratteristiche poi si ricongiungono, secondo noi, al fondo comune a tutte le letterature neolatine, da cui escono le varie specie di farse nostrane, e le *farces* e le *sottises* francesi.

L'origine di tutto questo teatro va cercata senza dubbio, come pensa il De Amicis (1), nel teatro popolaresco italico, di cui è organica continuazione. La teoria non potrà contentare chi niente ammette come vero senza le relative palpabili prove, ma non per questo cessa di esser verosimile, giacchè, se si può spezzare una tradizione letteraria più o meno artificiale, difficilmente si spezza la tradizione di ciò che vive nel fondo dell'anima del popolo. Per dipiù poi le caratteristiche di queste produzioni drammatiche sono le stesse con cui ci si presentano le *Atellane*, le *Sature* e i *Mimi*.

La tessitura esteriore dei *juegos de escarnio* doveva essere identica a quella dei *Misterios*; ben diverso ne era lo spirito però; in essi si dovevano generalmente metter alla berlina le piccinerie e le miserie della vita giornaliera, non collo scopo di correggere, ma con quello di far ridere colla sfacciata maldicenza, colle buffonate, colle frasi ambigue, colle parole oscene, cogli atti sconci ecc, colpendo di preferenza un qualche avvocato Patelin, o la classe dei villani, dei medici, ecc.

Forse non vi mancò, come nelle *Sottises* francesi, la satira del clero e la parodia dei divini uffici; queste sono infatti le caratteristiche con cui tali componimenti ci si presentano in Juan del Encina, e questo spiegherebbe l'ira di Gonzalo de Berceo contro gli escarnidores. (2)

---

(1) V. DE AMICIS, *L'imitazione latina nella Commedia italiana dei sec XVI e XVII*. Pisa 1891

(2) *De Los signos que aparesceran ante del Juicio. (In* JANER *Poetas Castellanos anteriores al siglo XV* p. 102 coola 41) "*colgaran* de las lengnas los escatimadores — los que testigan falso, e los *escarnidores*,,

Come si vede dunque, un intenso lavorio di preparazione si era compiuto nel campo drammatico anche prima dell'Enzina, per cui il poeta salmantino non dovè creare dal nulla il suo teatro, ma dar vita e moto ad un materiale inerte, poichè questo materiale, nonostante i lunghi secoli di esistenza, nonostante la lunga serie dei tentativi, non era uscito dal suo stato informe per salire a dignità di opera d'arte. Perchè tanto pel dramma religioso quanto per il profano, non si può parlare di svolgimento, ma piuttosto di estensione nel tempo; esso, sia in mano al clero sia mano al popolo, si fissa e s'irrigidisce, diventando tradizionale e stilizzato. La tessitura esterna, come lo spirito informatore, restano gli stessi sempre; un passo biblico che viene dialogato con ampliamenti tutti esteriori, e nello svolgere il quale l'attenzione dell'autore non si fissa sul dramma, ma fuori di esso, pensando egli ad edificare i fedeli non a dar vita ai suoi personaggi. Quando la scena si fa più ampia del solito, non è perchè l'autore penetri più profondamente negli abbissi dell'anima umana e ne ritragga una visione ingrandita, ma perchè fatti si aggiungono ai fatti per giustapposizione, e spesso senza legame troppo stretto e continuo.

L'autore, tutto pieno dello spirito religioso, considera l'uomo come strumento della volontà divina, contrastato da forze avverse in una lotta tutta fuori di lui e alla quale egli, che è il maggior interessato, partecipa solo come spettatore; la sua colpa o il suo merito sono determinati così, non dalla sua coscienza, ma dipendono da forze superiori, a lui per cui manca a questa letteratura quella forza drammatica che nasce dall'urto delle passioni e dal tormento della coscienza, che sola può dare vita all'opera d'arte.

Per ciò tutta la drammatica medievale forma come una grande massa amorfa a cui la Chiesa non si cura e non riesce a dar vita e moto, per lo stesso motivo per cui anche le arti

figurative e plastiche medievali s'irrigidiscono e si stilizzano: e il motivo è insito nei principi di ogni religione e specialmente della Cattolica nel momento del suo massimo sviluppo, il Medioevo. In quel periodo la fede si fissa dogmaticamente, l'ideale umano si fissa al dilà della vita presente da cui si anela a distaccarsi. Ora l'opera d'arte è attaccamento alla vita, entusiasmo di vivere, ricerca del vero con mezzi umani, tormento dell'anima dubbiosa del suo avvenire, per cui la Chiesa, che si considerava in possesso di tutto il vero, non potendo permettere il dubbio e l'incertezza, non poteva creare un'arte diversa da sè, nè veder di buon occhio l'opera d'arte stessa: le aspirazioni umane dovevano appagarsi in Dio e dimenticare la vita presente e tutto ciò che la rende e bella e tristre. Il contenuto della fede si fissa dunque tradizionalmente, come completamente sviluppato, senza ascenzioni, nè incertezze; tutto è conosciuto e rivelato; ideale della vita è la contemplazione estatica, per cui non è da meravigliarci se rigidità e immobilità caratterizzano tutte le manifestazioni artistiche medievali.

Questo per quanto concerne l'arte religiosa, ma non meno povera di svolgimento è la letteratura del volgo, sebbene per motivi alquanto diversi. Non si tratti qui di dogmatismo, non d'idealità contemplative, ma di stasi e di povertà dell'anima del popolo stesso: la Chiesa reprimeva e condannava tutto quello che era impulso al divenire; il popolo non sentiva, se non limitatamente, questo stesso impulso. Inoltre l'opera d'arte non è creazione collettiva, ma affermazione individuale, per cui il periodo di elaborazione collettiva é soltanto periodo di preparazione, e si chiamerà ad esempio "*civiltà micenea*,. mentre il periodo di creazione artistica si chiamerà "*Omero*,,.

Per ravvivare le gelide figure medievali e togliere la poesia popolare da lo stato di prostrazione, occorreva dunque che lo spirito profano penetrasse nel recesso del tempio, che l'amore della vita

e la fede negl'ideali umani infiammassero il cuore e guidassero la mano del genio creatore, bisognava che lo spirito umano non si contentasse di verità belle e fatte, ma portasse nell'arte i suoi dubbi, le sue ansie; bisognava che distraesse lo sguardo dal cielo e lo portasse intorno a sè e dentro di sè,

Per la letteratura drammatica spagnola fece tutto ciò Juan del Encina, e in questo sta il suo grande merito e il suo diritto al titolo di fondatore del teatro spagnolo, avendolo egli infatti tolto dalle penombre del tempio, e di mano al rozzo volgo, e dalle nebulose astazioni portatolo nel turbine della vita; egli, nuovo Tespi, secolarizzò il teatro del suo paese.

§ 3 Negli ultimi anni del sec. XV lo studio dell'antichità classica e della letteratura italiana s'era andato intensificando e facendo più serio e disciplinato. Una corrente intellettuale vera e propria s'era stabilita tra i due paesi; dotti italiani che, recandosi in Ispagna, vi portavano la passione degli studi umanistici; giovani spagnoli che venivano in Italia a compiere la loro educazione dottrinaria ed artistica; i nostri scrittori letti e ammirati al pari dei classici. (1)

Incominciò così ad esser di moda il venire in Italia a completare la propria cultura, dato che le Università spagnole avevano ancora indirizzo scolastico-teologico più che umanistico. Generalmente poi coloro che venivano da noi per arricchire la propria cultura, compivano al tempo stesso la loro educazione artistica, essendo assai spesso poeti e dotti, giacchè, come s'è detto, l'Italia, così vergognosamente umiliata politicamente, fu maestra delle genti e dominò col pensiero e col genio artistico Magra consolazione a tanta sventura, ma forse era necessario il sacrificio di un popolo per guidare il mondo verso i nuovi destini! Fra coloro che,

---

(1) Vedi M.M. PELAYO, *op, cit.* vol. V — B CROCE, *La Corte di Federico di Aragona a Napoli.* Napoli 1894. IDEM, *Primi Contatti tra Spagna e Italia.* 1893

vissero da noi nel periodo più fulgido del Rinascimento, in questo tempo d' Italofilia incipiente, dobbiamo annoverare Juan del Encina, destinato ad aver un posto non umile nella storia del teatro spagnolo.

Era nato a Salamanca nel 1468, e nella celebre Università della città natale aveva compiuto i suoi studi umanistici e teologici, avendo a maestro il celebre Nebrija, discepolo e amico dei più dotti umanisti italiani. Passò la maggior parte della sua giovinezza al servizio dei duchi D'Alba, di cui egli fu una specie di direttore degli spettacoli, e per ispasso dei quali compose varie Rappresentazioni sacre e profane. I suoi studi gli permisero più tardi di abbracciare il sacerdozio e di godere tante prebende e protezioni di Papi. Verso il 1497, o poco dopo, venne in Italia alla corte del suo compatriota Alessandro VI e vi rimase, salvo brevi intervalli, fino al 1519.

A Roma avrebbe, secondo alcuni, occupato la carica di maestro di cappella, ma pare più probabile che fosse un semplice cantore: sappiamo che nel 1519 partì da Roma alla volta di Gerusalemme, ove disse la sua prima messa, e che morì in Leon nel 1529. (1)

Ma a noi importano poco i dati minuti della sua biografia, per cui restringeremo il nostro esame alle due più importanti edizioni del suo *Cancionero*, quella del 1496 e quella del 1509, poichè esse segnano due diversi momenti nello sviluppo della sua arte drammatica.

Il *Cancionero* del 1496, fu pubblicato quando l'autore non aveva ancora toccato il suolo italiano ed era perciò quasi immu-

---

(1) Qualche nuovo dato oltre quelli raccolti dal Canete (op. cit. *più avanti*) e dal MITJANA J. *del Encina músico y poeta*. Madrid 1895. Alla biografia del poeta aggiunge qualche dato R. MITJANA nella *Revista de Filogia espanola* t. I (1914), e per la data della sua morte. Vedi DIAZ ELOY DE MOLLEDA, *Juan del Encina en León*. Madrid 1919

ne da ogni contatto coll'arte nostra. (1) In esso includeva composizioni sceniche e poesie liriche, varie di soggetto quest'ultime, amorose, encomiastiche, religiose, commemorative; varie di forme, ricche di lenocini artistici, ma troppo spesso povere di contenuto poetico. Unica cosa piacevole la poesia leggera, i *villancicos*, tenui d'argomento, ma pieni di grazia e di vivacità.

Più importante per noi è anzi la versione della *Bucolica* di Virgilio, la cui lettura ci dà in qualche modo la misura del suo classicismo.

Nel prologo ad esso premesso sfoggia in erudizione, per cui sappiamo com'egli conoscesse, oltre gli umanisti italiani, Cicerone, Orazio, Marziale, Catone, Plinio, Columella, Quintilliano ecc. e i Padri di Chiesa. Certo della latinità doveva avere una conoscenza abbastanza larga, ma non del genere di quella del suo maestro Nebrija o dei nostri umanisti; ciò non era possibile in un giovane uscito da un'Università ove le innovazioni umanistiche trovavano sì tenace resistenza da parte dei seguacci della tradizione scolastico-teologica.

Il fatto stesso di citare continuamente, accanto ai classici del pensiero pagano, quelli del pensiero cristiano, ci mette in guardia sulla purezza del suo classicismo Esso infatti è pura erudizione; quelle letture non hanno trasfuso in lui lo spirito pagano, nè hanno modificato il suo concetto della vita e dell'arte, anzi il paganesimo, passando ettraverso il filtro della sua cultura medievale, si è cristianizzato.

Ciò è avvenuto anche per le *Bucoliche* virgiliane; quelle forme piene, sfolgoranti di luce e ricche d'armonia, quei concetti

---

(1) *Cancionero de todas las obras de Juan del Encina.* In fine: *Deo gratia. Fin. Impreso en Salamanca a veynte dias del mes de junio de Mill. CCCCXCVI. Años,* in lettere gotiche con 196 fogli; una copia esiste nella bibl Reale e nell'Escurialense, mentre non credo che sia di tale anno quella conservata nella Naz. di Madrid, acefala e che una nota ms. del Gallardo dice del 1496. *(Este torno se imprimió en Sal. a. de 1496)*

solidamente sintetici, si sono decomposti passando per il suo spirito, e ne sono usciti scissi nei loro elementi; la luce meridiana s'è attenuata, e corusca solo a scatti brevissimi: l'aspetto calmo s'è drammatizzato; gli ornamenti retorici propri del genere, quali la metafora, la similitudine, la perifrasi ecc, che servono a dar corpo all'immagine, hanno ceduto il posto alla rappresentazione diretta e immediata. Il metro stesso si é spezzato, poichè il poeta invece di rendere il sonoro esametro col pesante verso *de arte mayor* (1), lo ha reso col verso di *otto sillabe* con o senza *quebrado*, (2) metro assai snodato e leggero che, usato poi anche nelle sue *Egloghe* o *Farse*, fu ripreso dal Naharro ed usato di preferenza nel teatro spagnolo, perchè - dice il Rengifo - molto adatto a commedie e dialoghi (3)

Le *Farse* drammatiche che l'Encina pubblicò nel 1496 sono 8 e svolgono temi tradizionali tanto nella drammatica liturgica, quanto nella lirica e nei *juegos de oscarmio*. Alcune sono di argomento religioso e drammatizzano il Natale, la Passione, la Resurrezione ecc. Il fondo è cristiano, ma sulla forma drammatica loro non è mancata l'efficacia della versione delle *Egloghe* virgilianc.

I temi sono trattati brevemente, con grande rapidità di dialogo, con vivacità di rappresentazione, con grande vena di vis comica; ma quanto alla tessitura esteriore con poco appariscenti progressi sui precedenti *Misterios*.

Se guardimo però al disotto della scorza, qualche cosa è pure mutata: le scena tende a non seguir più il passo biblico nel

---

(1) Verso di 12 sillabe con l'accento principale sulla 5.a e i secondari sulla 2.a e 7.a, unito per lo più in coplas di 8 versi (*octava de arte mvgyor*, sullo schema: ABBAACCA, strofa pesantemente monotona e descrittiva.

(2) El quebrado de *redondilla mayor* (strofa di 4 ottonari, chè la *menor* è di senari) se compone de 4 silabas con acento sobre la 3 a (Rengifo)

(3) RENGIFO (Francisco Diaz de) *Arte poética espanola, con una fertílisima silva de consonantes comunes, proprios y esdrújolos* ed Salamanca 1592.

suo sviluppo lineare, ma lo prende nel momento in cui s'è compiuto o sta per compiersi, per cui l'autore, come da un punto elevato e centrale, domina la scena ed abbraccia con lo sguardo gli antefatti e i fatti secondari, facendo in modo che l'azione s'irradii dal suo centro. E quest'azione non è poi più tutta esteriore, come nei *Misterios* precedenti, anzi non di rado il poeta entra nell'intimo dei suoi personaggi, e ce ne mette a nudo l'anima, ancora angusta però.

L'uomo tende, nelle sue *Egloghe*, a divenire il vero protagonista, non più contrastato in una lotta svolgentesi fuori di lui, quantunque non si possa ancora parlare di urto di passioni, ne' di lotte spirituali.

Anche in esse, come nel teatro sacro medievale, manca l'esattezza del colorito storico, per cui i fatti biblici sono camuffati alla moderna, con continue allusioni ad usi, a luoghi e a persone del tempo, cosicchè nelle *Farse* enciniane si ha spesso l'impressione di esser nel medesimo tempo nell'ambiente del *Nuovo Testastamento*, e in quello spagnolo del tempo dell'autore. Quanto all'assetto esteriore, l'*Egloga* dell'Encina si riduce ad un dialogo animato fra due o più dei personaggi biblici tradizionali divenuti pastori, con in fine il canto di un *villancico* (1), metro affine alla nostra ballata, di movenze molte snelle e adatto al canto e al ballo. Così il teatro spagnolo nasce con forte colore locale, a causa del dialetto di cui si fa uso, e accompagnato alla musica e al canto come quello greco.

Tale struttura è pure quella delle sue farse profane, che differiscono solo nello spirito e nei soggetti, giacchè il riso, represso a stento nelle farse religiose, irrompe qui in tutta la sua violen-

---

(1) " Es un genero de coplas que solo se compone para ser cantado.,, In essi si distingue la *cabeza* e *los pies;* la *cabeza* è di 2, 3, 4 versi come quella che chiamano *ripresa* gl'Italiani nelle loro *ballate;* i *pies* sono varie strofe di 6 versi (RENGIFO)

za in motti, in frizzi, in frasi ambigue, in situazioni ridicole, in tutta insomma un'onda d'impertinenza e malizia.

I temi di tali farse ci paiono generalmente tradizionali, e non è improbabile che vengano all'Encina dai *juegos de escarnio*, di cui crediamo vedere l'eredità nella sbrigliata libertà di parola, nei giochi grossolani, nei frizzi plebeamente pungenti di cui le sue egloghe riboccano. Una di esse, che comincia: "*Carnal fuera*„ drammatizza in parte la lotta tra il Carnevale e la Quaresima, tanto cara al medievo, e già trattata da Juan Riuz, (1) dal quale l'Encina prende non poco: il tema potè ben avere una precedente drammatizzazione nei *juegos de escarnio* e formare lo spasso del popolo, ciò che non è raro vedere anche oggi stesso nel nostro contado. (2)

Il tema dell'altra: — "*En requesta de unos amores*„ (3) è comune in tutte le letterature romanze e caro al popolo; comunissimo nelle *pastorelles* francesi e provenzali e comune nelle *serranillas* gallegas è la dichiarazione d'amore di un cavaliere ad una pastorella, con diverso esito e varietà grande di accidenti (4)

Il modo come l'Encina tratta il suo tema ci fa credere che esso fosse già drammatizzato nei *juegos de escarnio* e formasse lo spasso del popolo, con le baruffe tra il campagnolo e il cavaliere; il poeta vi avrà aggiunto di suo la 2.ª parte dell'egloga, in cui trova il modo di adulare la vita cortigiana e i suoi protettori. Quello che c'induce a credere che non pochi dei temi enciniani siano tradizionali e popolari è, oltre l'autorità del dotto maestro M.M-yPelayo (5) il modo dunque come sono trattati. Nel-

---

(1) *El libro de Buen Amor*, copla

(2) MANUEL CAÑETE, *Teatro completo de J. del Encina*, Madrid 1893, p. 75-88

(3) IDM *Idm* - pag. 89 - 194

(4) RAMON MENENDEZ PIDAL, *De de algunos carácteres distinctivos de la primitiva poesía lírica española*. Conferenza tenuta all'Ateneo di Madrid il 29 novembre 1919, pubblicata poi in *Estudios Literarios*, p. 281 e segg.

(5) *Op. cit.* p. LXXXIX, t VI

la farsa popolare infatti chi fa le spese alle risa del publico è il popolo colle sue goffaggini, le sue taccagnerie e le sue miserie; ora nell'Encina resta sempre malconcio, o il villano che s'inurba, o il villano che vuole competere col cittadino; così nell'*Egloga* ora citata, così nell'*Auto Repelón* ecc. Allo stesso fondo d'irriverenza popolare riteniamo pure che si debbano assegnare altri tratti sparsi qua e là nell'opera sua, come l'invereconda parodia dei divini uffici nella farsa di *Plácida y Victoriano*, che ci fa pensare alle *sottises* francesi del secolo precedente.

Caratterizza tutta questa parte della sua produzione drammatica, l'aver portato la scena nell'ambiente pastorale, e l'aver travestito da pastori i noti personaggi biblici. Tanto nelle *Farse* sacre come nelle profane, parlano ed agiscono dei pastori, ed è sfondo al quadro la vita pastorale, rappresentata colle sue tinte reali, senza intenti di parodia, senza veli arcadici: lingua, sentimenti, usi, occupazioni, tutto é del volgo campagnolo, senza eccessive alternazioni poetiche.

Quale sarà stata la causa che lo indusse a scegliere i suoi eroi tra i pastori? Non è molto facile dirlo, ma e certo che quando in una nazione gl'ideali del passato perdono il loro valore, e la vita si fa cortigiana e frivola, subito spunta questo fungo letterario, che si chiama poesia bucolica; quando della virtù non resta nella coscienza altro che il nome, quando lotte fratricide dilaniano un paese, ecco affacciarsi al lontano orizzonte la campagna come luogo dove ancora vive l'innocenza, dove ancora regna la pace e la felicità. E nella Spagna del Quattrocento si verificavano tutte queste condizioni: tutto il patrimoni religioso, morale, politico ed artistico, che aveva alimentato la vigorosa letteratura del periodo precedente, perde il suo valore; niente più di serio resta nella coseienza dello spagnolo del Quattrocento che, stanco delle feroci lotte che dilaniavano la nazione, sconcertato dei disordini, che affliggevano il cuore dei buoni, reso in-

differente in materia religiosa dalla scandalosa vita del clero, non più sicuro della libertà e della vita, anela ad appartarsi dalla lotta fratricida, a trovare un asilo sicuro: e mentalmente lo trova nella campagna, realmente nella protezione di qualche potente.

I poeti, divenuti cortigiani, pongono tutto il loro studio nella esteriorità elegante, nelle armi dorate, nelle vesti lussuose, nel tratto gentile, nella parola elegante, nel motto spiritoso ecc; in poesia si cerca il lustro esterno con cui coprire il vuoto interno, e la novità piccante, per solleticare la curiosità dei cortigiani sfaccendati; e tra le novità, non ultime erano le finzioni pastorali, che permettevano di adulare in modo originale ed elegante.

Del resto non mancavano esempi per confortare l'Enzina a portare la scena in campagna; le *Bucoliche* di Virgilio, tradotte da lui per desiderio di variare i temi cortigiani, e compiacere ai suoi protettori, (e a significare casi della vita loro sono appunto adattate) potevano ben invogliarlo a tentare qualche cosa di simile da parte sua. Forse non di rado era rusticale l'ambiente in cui si svolgevano i *juegos de escarnio*, e finalmente vi avranno contribuito le sue letture dei bucolici italiani, quali il Petrarca e il Boccaccio, e in ultimo il fatto che la solennità del Natale si svolgeva tra i pastori.

Certo è che da noi la novità della veste pastorale appiccicata a temi sacri era usata prima del 1496. Nel 1464 il Senese Patrizi, e pochi anni più tardi il Fulvio (1) avevano travestito paganamente e pastoralmente la Natività, seguendo molto da vicino la V. egloga di Virgilio: nel 1485, nella stessa Saragozza, il Geraldini dava alla luce il suo *Bucolicon Carmen* (2)

---

(1) FULVIO, Carmina *poetarum elegantissimorum* - vol V p. 152
PATRZZI *Boll. Fil. Classica* t. XXXI I.

(2) G. B, GERALDINI, *Bucolicon Carmen*, Roma 1885: Contiene *1. La Natività - 2. Adorazione dei Magi - 3. Gesù nell'orto - 4 Battesimo e tentazione - 5 Mi-*

in cui la forma pastorale è applicata alle principali solennità religiose. Che l'Encina possa aver conosciuto tali *Egloghe*, ci pare si possa dedurre dal fatto che nel 1505 esse furono trovate in Salamanca stessa, e pubblicate da Aria Barbosa, il dotto ellenista lusitano. E per dipiù nel *Canzoniere* enciniano i vari soggetti trattati nelle farse religiose sono pure svolti in altra maniera: in forma dialogica cioè, in metro grave, con abbondanza di lenocini artistici, con frequenti richiami ai sacri testi in citazioni marginali, ecc. presso a poco insomma quanto aveva fatto il Geraldini. Riscontri particolari però non è agevole fare a causa della forma pesantemente descrittiva e lo spirito crudamente pagano del Geraldini, e la forma agilmente drammatica dell'Enzina.

Qualunque sia stato il motivo che ha indotto quest'ultimo a tale innovazione, certo è che caratteristica di questa prima parte della sua opera drammatica è lo spirito cristiano e cortigiano, alieno sempre da finzioni mitologiche, e la forma pastorale adottata costantemente ed estendentesi, come si è notato, alla lingua stessa, che è il dialetto volgare dei dintorni di Salamanca, conosciuto generalmente col nome di *sayagués*, dal villaggio di Sayago.

§ 4 L'Encina, come dicemmo, venne in Italia poco dopo il 1497 e vi rimase assai a lungo. Con tale dimora comincia la 2.ª fase della sua attività drammatica, che presenta caratteri nuovi, quantunque conservi in fondo le sue caratteristiche essenziali A questo periodo appartengono: *El Auto del Repelôn, l'Égloga de Fileno e' Zambardo*, il *Triunfo de Amor, la Égloga de Cristino é Febea* e quella di *Plácida y Victoriano*, tutte composte dopo il 1500 ed edite nel 1507, o 1509 (1)

---

racoli di Cristo - 6. L'Eucarestia - 7. La Passione - 8. La Resurrezione - 9. L'Ascensione - 10. La Pentecoste - 11. Giudizio finale - 12. La Vita beata -

Ecco alcuni nomi — Jolla e Acanto è Gesù - Caron è il Diavolo - Egle è la Maddalena ecc.

(1) *Cancionero de todas las obras de J del Encina con otras cosas nuevamente anadidas* Salamanca 1507

Cancionero ecc . . . . *con las coplas de Zambardo y el Auto del Repelón* ecc. Salamanca 1909

Fra queste, *El Auto de Repelón*, rientra nel vecchio fondo popolaresco, procedendo, come già abbiamo detto, dai *juegos de escarnio*. Si tratta infatti di un'atroce burla fatta dagli studenti dell'Università di Salamanca ad alcuni campagnoli scesi al mercato.

Con le rimanenti composizioni invece entriamo in un ambiente addirittura nuovo. L'Encina che conoscevamo fino a qui non tralignava eccessivamente dal gusto generale della sua nazione, caratterizzato da marcatissima tendenza a riprodurre la realtà coi suoi segni diretti, e non per via d'immagini e simboli sovrapposti dall'intelletto. Tale era stato nei suoi componimenti drammatici precedenti, ove aveva sfoggiato cultura cristiana, e mentalità medievale; spirito realista, che ritrae la natura e la vita senza veli, nella sua immediatezza, era solito darci il sentimento e l'impressione suscitata dalle cose, piuttosto che l'immagine: le finzioni mitologiche non gli erano perciò troppe accette. Conosceva bensì la mitologia e ne aveva fatto uso nella sua poesia cortigiana, ma una volta uscito da quell'embiente azzimato e incipriato, aveva gettato la maschera del convenzionalismo e si era mostrato in tutta la sua sincerità.

Nelle nuove egloghe le cose sono radicalmente mutate; tutto il bagaglio mitologico, tutto il mondo pagano, viene ad introdursi nell'ambiente pastorale, e quei pastori anch'essi, hanno mutato spoglie e si sono ammantati di retorica e di sentimentalismo.

Tra il poeta e la realtà s'è ora frapposto qualche cosa, ed egli vede il mondo come attraverso una lente che ne altera i colori.

E per dipiù non poco di quella vacuità interiore, di quella mania declamatoria, tanto comune nei nostri poeti bucolici, che lo porta a nascondere col rumor delle frasi l'assenza d'ispirazione, è entrata anche in lui. In compenso qualche cosa ha pure guadagnato; la sua arte si è fatta più fine, la poesia più elevata. il suo ambiente meno plebeo, la scena più rapida, e infine, attra-

verso a diversi tentativi poco felici, è riuscito a penetrare nell'intimo dei suoi personaggi e a ritrarne con delicatezza i più riposti moti dell'anima.

Un nuovo stato d'animo, che segna il momento culminate della rivoluzione spirituale di Juan del Encina, è più che mai visibile nell'*Egloga di Fileno é Zambardo*, eco rumorosa della lettura dell'*Arcadia* e della letteratura che da lei deriva; con essa incomincia la rappresentazione delle lotte spirituali, che si dovevano già combattere nel cuore del poeta, e che dovevano portarlo poi pentito e confesso a Gerusalemme. Quì però è solo vuota mania declamatoria; il poeta sente i segni forieri del temporale, ma il temporale è ancora lontano; sente il malessere, ma non ancora il male.

Nato com'era per la poesia leggera, elegante e frivola, avezzo com'era alla falsa vita cortigiana, non poteva riuscire assolutamente nei soggetti forti, per cui in quest'egloga, come più tardi nella *Trivagia*, è rimasto soccombente sotto il peso del suo soggetto.

La lettura dell'*Arcadia*, che allora era il pasto agognato dei letterati, vi si sente ancor fresca e nel tono generale e in certi particolari, come nel vano fraseggiare, nei vuoti espedienti retorici, quali un chiamare continuamente la natura e tutte le cose create a testimonio dei nostri guai. Del pastore arcadico poi, Fileno ha intte le caratteristiche esterne, essendo *scarno, pallido, pensoso, disposto a sospiri e pianti, e scomposto nel vestire.* (1)

Le fonti più dirette di quest'egloga però sono già state additate dal dotto studioso americano M. Crawford (2) per cui non

(1) Vedasi per esempio *l'Arcadia (Edizione critica di M. Scherillo,* Torino 1888 - Loescer) p. 18, dove parla di Ergasto, nonché in altri luoghi. Tuttavia non manca qualche cosa di simile in Juan Ruiz (*Libro de Buen Amor, copla* 805 in cui parla Trotaconventos)

Su color amarillo, e la su faz mudada — en todos los sus fechos vos trae antojada (*Bibl. de Rivadeneyra* t LVII)

(2) *The Sources of Juan del Encina Fileno y Zambardo's egloga* (in *Revue Hispanique, a.* 1916)

è certo necessario ripetete il già detto; essa, specialmente nella sua 2ª parte, segue passo passo, spesso traducendo, la 3.ª *Egloga* del Tebaldeo. Fonti meno dirette sono poi il *Corbaccio* e il *De Claris Mulieribus* del Certadese e la *Flavia* del Galli (1)

Questo fatto contraddice già all'affermazione del Menendez, secondo cui l'Encina niente dovrebbe alle letteratura italiana. (2)

La sua opinione è realmente giusta, limitando l'esame al teatro del Machiavelli, Ariosto, Dovizi ecc; ma nel caso nostro non crediamo si debba salire tanto per cercare i modelli che l'Encina può aver tenuti presenti, essendo le sue predilezioni per l'umile musa popolare.

Egli dovette quindi cercare *son bien* fuori delle dotte carte dei poeti colti, in una cerchia più ristretta e in un'atmosfera più umile.

E un'arte meno alta, vivente stentatamente nell'Italia de Quattrocento, non mancò certamente da noi. Continuazione del movimento drammatico le cui sorgenti si perdono, secondo noi, nella lontana preistoria dei popoli Italici, visse anche in Itatia un teatro del contado, ignorato o disprezzato dai dotti, ma al popolo molto accetto. In Toscana, in Piemonte, nel Veneto, nella Campania, tale letteratura era in gran fiore alla fine del sec. XV e nella 1.ª metà del XVI. Al suo sviluppo in Toscana prendono parte diverse città, quali Firenze, Arezzo, Cortona, Siena ecc, e finalmente tutto il movimento si concentra in Siena stessa, ragione per cui tale farsa si chiama comunemente *Senese*.

Si tratta di un teatro rozzamente borghese, povero di motivi e di forme, ma pieno d'ardimenti e di vivacità, che attinge i suoi argomenti dall'umile vita villanesca, colta nei suoi aspetti più comici e più grotteschi, senza rifuggire da grossolane

---

(1) *La Flavia, Egloga pastorale* Venezia 1528 - (*Allacci, Drammaturgià*)
(2) *Op. cit,* t. VII pg. LXXXVII —

esagerazioni, dall'espressione bassamente triviale, dal riso buffonesco, per ritrarre la goffaggine e la stupidità dei villani. Qui non ci troviamo ancora ne' in presenza della commedia ne' della satira, ma della caricatura grossolana, a tinte sfacciate; siamo ancora al di quà dell'arta.

Argomenti ne sono per solito le miserie della vita di ogni giorno, amori volgari con ragazze e donne maritate, scene di gelosia tra rivali, risse, scambi d'ingiurie, di minacce e di percosse, (1) A tutta questa produzione però, benchè solo raramente sia anonima, manca qualsiasi corattere d' individualità e tutta insieme forma come una sola voluminosa farsa, che potremmo attribuire ad un unico ignoto scrittore: in essa non è troppo visibile ne' la differenza di tempo ne' quella di autore.

Caratteristica comune a tali farse è inoltre l'introduzione del freddo e pesante macchinario mitologico, e non già per ritrarne quelle figure plastiche; le Dee e gli Dei vi entrano come persone reali, travolte nell'onda irrefrenata di riso plebeo.

Tuttavia Pallade, Venere, Diana ecc. sono ancora sulla soglia della simbologia mitologica, persona reale e fantasma allegorico al tempo stesso. Per l'autore sono freddo convenzionalismo di cui non si poteva fare a meno in quel nuovo paganesimo che fu il Rinascimento; per il popolo non hanno valore se non come persone vive, per cui l'autore, non riuscendo del tutto a dire addio alle sue abitudini e pretese letterarie e volendo essere inteso dal volgo, lasciò quelle figure col piede su due staffe, in atteggiamento grottesco, e così esse rivestono il carattere inartistico delle fredde allegorie, segni opachi che nascondono la cosa significata.

Molte di queste farse furono composte e recitate nei primi anni del sec. XVI e, quantunque quelle che ci rimangono non

---

(1) C. MAZZI, *La Congrega dei Rozzi di Sien*, vol. I passim.

siano anteriori al 1510, credo si possa affermare che non poche risalgano assai più addietro nel corso del sec. XV.

Degli autori di esse ci rimangono soltanto pochi nomi e scarsissime notizie, quantunque ve ne sia qualcuno che figura anche nella grande letteratura Italiana (1) Le farse di questo periodo assommano ad una venticinquina, di cui 5 anonime.

Un attento esame ci ha convinto che l'Encina, che non subì l'influsso della nostra commedia erudita, abbia invece subito quello di questa umile produzione comica, essendo egli e per indole e per tradizioni letterarie molto vicino al popolo. Da tale contatto è restato sensibilmente modificato il suo spirito.

Nelle nuove *Egloghe* infatti il macchinario pagano è introdotto anche dall'Encina a raffreddare l'ispirazione e ad impacciare l'azione: si sente che quel bagaglio non è entrato nella coscienza del poeta, per cui la sua fantasia arriva solo di rado a dar vita alle fredde deità pagane prese a prestito.

Sarebbe per noi molto importante sapere con precisione come e quando il poeta abbia potuto venire a conoscenza di alcune di queste farse, ma purtroppo ciò non è possibile, essendo già assai se componimenti di sì scarso valore letterario ci sono stati tramandati. Crediamo tuttavia che l'Encina abbia potuto conoscerle a Roma, ove non di rado si recavano compagnie senesi a recitare in tempo di Carnevale, ma di preciso non è possibile dire nulla.

Il D'Ancona (2) ci fa sapere che tali compagnie erano molto accette tanto all'elemento alto quanto all'umile della corte papale, ma notizie più particolari non ha potuto darcele.

Da lui sappiamo ad esempio che rappresentazioni sceniche rallegrarono la vita del Pontefice Alessandro VII; che nel 1493 si

---

(1) I principali sono : Ser Ambrogio Maestretti «Mescolino», Mario Marescalco, Niccolò Campani "Stricca Legacci,, Basiano di Ser Francesco "Linaiolo,, Filemio Gallo e Niccolò Alticozzi da Cortona

(2) D'ANCONA, *Origini del teatro italiano, parte II,* p. 81 a segg. Torino 1891

rappresentarono " *Egloghe e Commedie* ,, ; che nel 1501 vi furono numerose rappresentazioni a cui il Papa assisteva con tale passione da non dare più udienza; che nel 1502, fu dato il *Menechino*, seguito e preceduto da altri ludi scenici.

Sappiamo che il carnevale del 1503 fu chiassoso *e copioso di commedie*, che il Papa, Giulio II, *era molto desideroso di assistervi*, per cui se ne faceva recitare spesso una in privato: che nel 1504 il Papa e i Cardinali assistettero a *commedie e altre fabule*; che nel 1508 si diedero *2* commedie, che nel *1*509 si rappresentarono due egloghe del Corsi ecc.

Da queste notizie però risulta chiaro il fatto che delle commedie recitate nemmeno una s'impone all'attenzione del cronista col suo nome e quello del suo autore, cosicchè ci pare verosimile che la maggior parte di esse fosse opera di poveri scrittori popolari e specialmente toscani, dato che il loro dialetto si scostava molto poco dalla lingua letteraria. Di attori toscani a Roma si parla infatti più tardi a tempo di Leone X, a cui fu dedicata anche una farsa dal *Mescolino*, ma non è difficile supporre che a Roma venissero assai prima. Certo pare dunque che il poeta salmantino abbia assistito nella Città eterna alla rappresentazione di farse toscane, dalle quali doveva poi togliere colori e motivi.

Tuttavia la sua imitazione non giunge mai alla servilità e non diminuisce affatto il valore letterario dei suoi componimenti: quella è per lui materia grezza a cui il suo spirito dà vita, moto e figura, temperando in un gaio sorriso, le crudezze di sentimento, la sguaiata ridancianità, lo sfacciato sensualismo, lo spirito ruvido e teroso proprio della farsa popolare toscana. Anche le volate retoriche, una volta rinunziato ai temi sconvenienti al suo spirito, come quello svolto in *Fileno é Zambardo*, anche la pomposità chiassosa è sparita; il poeta ha ritrovato la sua via: ha accolto dai lirici nostri le finezze spirituali di cui erano maestri, ha preso la mi-

sura e la finitezza dell'espressione poetica: la sua scena è diventata più ampia, più serrata, più organica, piena di contrasto e di animazione: i personaggi sono tornati gli stessi, motteggiatori, arguti, pieni di brio, irriverenti ed aggressivi.

Adesso però appaiono come avvolti in tenue aureola di soave mestizia; il loro sorriso non è più pieno e sguaiato come prima; accanto alla gioia di vivere c'è ora qualche cosa che richiama al pensiero della morte; segno certo che nell'anima del poeta si stava maturando la rivoluzione spirituale che non tardò molto ad esplodere.

Abbiamo già detto che caratteristica delle nuove composizioni è l'introduzione dell'elemento pagano e la tendenza continua a colorire paganamente il suo ambiente; così d'ora in poi non solo Dei e Dee si verranno a mescolare coi suoi pastori, ma i pastori stessi prenderanno tinte pagane e quelle che furono *zagalas* diverranno *ninfe* come quelle della farsa senese.

Due delle nuove egloghe sono affini tra loro per l'argomento, e affini per il significato alle farse toscane, e sono l'*Egloga di Cristino é Febea* e quella intitolata *El Triunfo de Amor*. Significato loro comune è che è inutile ribellarsi agli stimoli della carne, poichè il senso, o prima o poi, la vince sulla ragione.

Nelle farse toscane alla trivialità del sentimento va congiunta la grossolanità della frase, bassa e sfacciatamente ardita; in esse è posto quasi sempre in iscena il bollore che la primavera mette nel sangue, rappresentando la bestialità umana con modi sfacciati e grotteschi, misti di tanto in tanto con qualche belata arcadica, che fa col resto, il più sgradito contrasto.

Lo spirito dello scrittore non sa ne' immedesimarsi, ne' staccarsi dal gusto grezzo del popolo ed esser poeta; così quei contadini escono dalle sue mani camuffati da buffoni e i loro sentimenti ne escono malamente alterati.

Quelle morti per motivi così poco ideali non sono affatto consentanee all'anima del volgo, perchè è ridicolo che quei contadini dal viso arso dal sole e dalle mani callose, racchiudano un cuore così dolce da uccidersi per non poter resistere alla tentazione di possedere una florida pastorella, che per l'occasione diventa *ninfa*, o per sciocchezze simili.

Tutto il sensualismo paganeggiante raffinato degli autori delle farse, che spesso non erano affatto digiuni di lettere, è qui attribuito ai poveri popolani insieme ad una dose di sentimentalismo piagnucolone, Il fenomeno del sorgere della soggiogatrice passione erotica è significato qui per figura, traendo a senso materiale l'espediente petrarchesco, divenuto ormai luogo comune della lirica del tempo; Amore, offeso perchè un pastore si mostra ribelle alle sue leggi, scende dal cielo a saettarlo colle sue freccie: segue un lungo e convenzionale lamento e spesso una bavosa e gonfia imprecazione contro l'amore e poi la conversione, oppure la morte del pastore o pastorella puniti, per non trasgredire altre leggi non meno temute, ed in questo caso la resurrezione per l'intervento di qualche divinità; però esito finale sempre la sottomissione ai voleri del Dio.

L'espediente del cieco fanciullo è adesso ripreso dall'Encina che pare tornato alle vecchie abitudini di poeta di corte; nelle sue poesie di carattere cortigiano anteriori al 1496 però Amore è un puro artificio retorico, senza forma e senza vita, mentre qui é persona viva, con tutte le caratteristiche proprie del Dio nel teatro toscano; fanciullo alato, nudo e cieco, con l'arco e il turcasso a bandoliera, che capita all'improvviso sulla scena, alterca coi pastori, lancia le sue frecce infuocate e vittorioso se ne va.

Indentico dunque il significato delle nuove *egloghe* enciniane e quello delle farse senesi (*omnia vincit amor*), indentici gli espedienti e gli accidenti, e identico l'esito della lotta tra le carne e lo spirito.

Nel *Trionfo d'Amore* abbiamo l'espediente freddo che lascia vuoto lo spirito, perchè l'autore è tanto convinto della inoppugnabilità della sua tesi, che nessuna lotta si combatte in lui: abbiamo perciò un'azione tutta esteriore che ci lascia indifferenti. I pregi dell'egloga sono quindi tutti nella veste, consistendo nell'eleganza della poesia, nella vivezza del dialogo, in qualche particolare plastico e comico. In *Cristino é Febea* invece la vera azione, è interiore e qui l'arte dell'Encina tocca il sommo della parabola, quantunque la brevità della scena noccia al pieno sviluppo del dramma spirituale intorno a cui s'impernia.

Nelle farse senesi, che crediamo gli abbiamo servito di modello, l'interesse è tutto nei motti e nelle burle del villano ferito d'Amore, o nel grottesco contrasto col cieco Dio, nei giochi di parole, nei lamenti sguaiati e sboccati, nei contrasti pungenti, nell'avventura strana, nel colpo di scena inaspettato che impressiona il volgo. L'Encina invece, che aveva intenti artistici ben definiti e non restringeva la sua arte ad un meccanismo esteriore, non poteva scendere al livello dell'autor del *Vallera* o del *Cilombrino*; tenta quindi d'innalzare la materia fino a lui e vi riesce attraverso varii tentativi.

Perciò la sua imitazione non poteva essere ne' stretta, ne' verbale, cosicchè le somiglianze che riscontreremo sono quali possono intercedere tra la materia grezza e quella artisticamente plasmata. Ma vediamo ormai quali siano queste somiglianze.

§ 4. - Nel *Triunfo de Amor* (1), come chiamò Gallardo la 10.ª egloga enciniana, il pastore Pelayo trova Cupido in una *dehesa*, che coll'arco e le frecce caccia in atteggiamento da padrone; il pastore lo minaccia e il Dio, che già nel prologo ha magnificato la sua irresistibile potenza, risponde molto risentito:

---

(1) *Representación por Juan del Encina, ante el muy esclarecidos é muy ilustre Príncipe Don Juan, nuestro señor.* Il motivo iniziale è preso dal *Diálogo entre el Amor y un viejo*, ma il resto non ha molto a che fare con esso.

Modorro, bruto, pastor,
labrador,
simple, de poco saber,
no me debes conoscer.
Pelayo — ¿ Tú quién sos? *Am* — yo soy Amor.
Pelayo — y Amor que muerdes, ó qué ?
¿ O soncas eres mortaja ?
no te deslindo migaja,
juraré,
que tú sos quien yo non sé.
(*Teatro completo* ed. Cānete. p. 164)

Amore insiste negl'insulti, per cui il pastore passa alle minacce:

" Si presumes con tus artes — juro á tal — que quizá que por tu mal,, *Amor* " Calla rustico, grosero — ovejero — que en la tierra en el mar — fago todo cuanto quiero,, —

Pelayo ride delle bravate del fanciullo e lo invita a far prova della sua potenza:

Veamos tú con tus frechas,
muy perechas,
si tirarás más derecho,
ó por arte más derecha.

Finalmente Amore, stanco, lancia la freccia e si dilegua; il pastore incomincia il rituale lamento, finchè non giunge a confortarlo il pastore *Bras*, il quale sulle prime non capisce di che si tratta, ma una volta saputolo, lo conforta come meglio sa. Giunge poi uno scudiero, che, per consolarli, incomincia la solita enumerazione di vinti d'amore, tanto cara ai petrarchisti e ai boccaccisti, che incomincia al solito con Salomone e minaccerebbe di finir Dio sa dove, se il pastore *Bras* non lo interompesse. E così si chiude la scena.

Simile per il suo significato e per gli espedienti esteriori è l'altra *egloga de Cristino y Febea* (1) colla differenza che l'Enzi-

(1) *Égloga nuevamente trobada por Juan del Encina, adonde se introduce un pastor que con otro pastor se aconseja, queriendo dejar este mundo ecc; el cual, despues de haberse retraido a ser hermitano, el dios de amor una* NINFA *envia á le tentar, de tal suerte que, forzado del amor, deja los hábitos y la religión,*

na s'è qui liberato quasi totalmente dei lacci della simbologia mitologica e procede libero e disinvolto.

Amore entra anche in questa egloga, ma la sua funzione è molto umile, e la scena è tutta occupata da Cristino in lotta colla propria coscienza, in cui combattono il sensualismo noto nella bacolica italiana e nella farsa senese, e un desiderio di calar le vele e raccoglier le sarte, e in un atto di penitenza finale chiudere la vita peccatrice.

C'è il germe di un capolavoro, c'è come la trama della grande tela, in cui avrebbe potuto tessersi l'urto di due mondi, di due fedi, di due civiltà; la lotta fra due ideali, che doveva divampare pochi anni dipoi nella *Riforma*; la lotta cioè tra l'ideale ascetico medievale e l'ideale pagano del Rinascimento. V'è solo il germe però, il quadro nelle sue linee schematiche e marginali; l'Italia del tempo non era l'ambiente adatto a sviluppare i germi della rinascita del sentimento religioso, ne' l'Enzina era tale anima da dare asilo a simili sentimenti: egli non aveva la coscienza così vigorosa da sentire il fiero urto, ne' aveva le qualità poetiche per lasciarci quella che avrebbe dovuto essere la *Divina Commedia* del Rinascimento.

Certo però non erano pochi gli spiriti che presentivano la procella. per cui non è difficile che un senso confuso di tal malessere spirituale fosse entrato anche nell'anima del poeta, ad ispirare una delle sue cose migliori.

Un certo senso di pentimento della vita passata, tutta frivolezze, tutta mondanità, tutta indifferenza religiosa, un senso di timore della morte che si avvicina, incominciano a ridestare nell'animo suo quei sentimenti, che dovevano fargli scrivere nella *Trivagia*, poco più tardi: " Los anos cinquenta de mi edad cumplidos — habiendo en el mundo yo ya jubilado — por ver todo el resto muy mal empleado — retraje en mi mesmo mis cinco sentidos, — que

andaban muy seltos, vaganda perdidos, — sin freno siguiendo la sensualidad. „ —

Per cui propone: "Con fe' protestando mudar de costumbre
dexcando de darne a cosas liuianas „
y á componer obras del mundo ya vanas -
mas tales que puedan al ciego dar lumbre.

Il sentimento balena già in Cristino, per la cui bocca parla il poeta, ma il tentativo di affrancarsi dalla carne riesce vano, per fortuna dell'arte, e così l'egloga di *Cristino y Febea* resta la sua cosa migliore, per la giusta armonia delle parti, per lo sviluppo dei contrasti fra le avverse passioni da cui è combattuto l'animo del protagonista, per la finezza della concezione e dell'espressione.

Al principio della scena troviamo Cristino che manifesta al compagno Justino il suo desiderio di ritirarsi dal mondo "ya vano, „ considerando com'egli sia ormai vecchio e stanco dei piaceri. Il giovane pastore lo consiglia di rifletter bene; gli richiama alla mente tutti i diletti a cui sta per rinunziare, ma Cristino è irremovibile; fugge il mondo pieno d'inganni e si ritira a far l'eremita.

A questo punto interviene Amore, che si sdegna fieramente della ribellione di Cristino; domanda di lui a Justino il quale si burla del cieco fanciullo nel modo più irriverente:

Giustino — Me paresces á mi ver
y entender
lechuza que no Cupido.
Eres ciego, é bruscas ruido,
poco mal precedes hacer.
Traes arco cen saetas
muy perfetas,
y tú no vees á tirar:
tienes alas sin volar; (p. 389)

Anche qui avviene il solito contrasto tra il pastore e il Dio, ma non si ha il solito epilogo del lancio della saetta. Amo-

re, saputo dove si trova il romito, non ricorre più al suo arco, ma ai vezzi irresistibili di una *ninfa* di nome Febea, a cui commette la sottomissione del ribelle. La fanciulla compie il mandato di tentatrice e dopo un inutile contrasto, Cristino, che non è S. Antonio, si dà per vinto e torna pastore innamorato.

Siamo, come si vede, ancora al vecchio espediente delle personificazioni; tuttavia però questa volta la personificazione s' avvia ad assere persona viva; la cosa significata non è più del tutto nascosta e soffocata sotto il suo segno, ma con questo si fonde e si compenetra. Come motivo siamo ancora sulla linea direttiva su cui ci pongono non pochi dei vecchi misteri e visioni nostrane, medievali, come ad esempio quella di *Un monaco che andò a servizio di Dio* o della *Commedia dell' Anima*; uno schema cioè della vita del Santo, attraverso i suoi gradi *Umano*, *Spoglia Rinnova*, ma tutto è mutato nel fondo. Qui, come nelle farse senesi, tutto è capovolto sostanzialmente e formalmente; formalmente non si tratta più del Demonio, di Dio e dei Santi, che si contendono l' anima penitente, ma è l' uomo in balia dei suoi istinti perversi, ribellantisi alla ragione, e se il senso è ancora personificato, non lo sarà quasi mai nel Diavolo, ma in Cupido, o in qualche vezzosa fanciulla. Non più l'Angelo custode, non più la Grazia illuminante, non le Virtù cardinali, ecc; ma il povero peccatore paurosamente solo in una lotta tutta terrena, tutta dentro di lui. Sostanzialmente pure il concetto dei *Misteri* è completamente capovolto, perchè mentre in questi l' anima, passando attraverso le diverse prove, ascende di stadio in istadio, fino alla perfezione, fino ad essere salva, nelle farse in parola, dato il nuovo concetto della vita, che ha smorzato gli ardori ascetici ed ha infiacchito le volontà, l' anima lotta inutilmente contro il corpo e cade, contenta di esser caduta. Così mentre nei primi trionfa lo spirito, qui trionfa la carne.

Passando ad esaminare quelli che possono essere stati i modelli del poeta spagnolo, dobbiamo notare che le date dal Segretario dell' Accademia Spagnola assegnate ai componimenti dell' Encina, non ci paiono accettabili (1): egli crede infatti che essi siano anteriori alla venuta del poeta in Italia, ma le prove da lui addotte non sono risolutive. Noi li riteniamo invece di poco anteriori alle rispettive date di pubblicazione, che sono il 1507 per *El Triunfo de Amor,* e il 1509 per *Cristino y Febea.* Il terminus ante quem 1496 è già stato dimostrato inapplicabile a *Fileno y Zambardo* (2) e noi lo riteniamo ancor meno applicabile alle nuove composizioni, segnando esse sulla precedente egloga un sensibile progresso.

Se dovessimo riportarle al 1496, riuscirebbe inoltre difficile spiegare le notevoli somiglianze colle farse senesi, e le non meno notevoli differenze tra le nuove e le vecchie egloghe enciniane; dovremmo anzi ammettere che le egloghe di cui stiamo parlando, abbiamo servito di modello alle commediole del nostro contado. In verità nessuna delle farse nostrane che supponiamo gli abbiano servito di modello, è anteriore al 1510, ma ricordiamo che, in tal genere di componimenti, la data di pubblicazione non è indizio sicuro per giudicare della maggiore o minore antichità. Basti ricordare alcune cose di Filiemio Gallo, morto nel 1505, che, stando alle date delle sue pubblicazioni, fu ritenuto vivo nel 1524. L'editore del *Vallera* poi ci avverte che quella sua non era la prima edizione della farsa, ma che ve ne erano state altre precedenti. In fine, se si dovesse ammettere un influsso dell'Encina sul volgo toscano, avremmo il caso di una notevole fortuna letteraria, non giustificata ne' da traduzioni dell'opera sua, ne' da edizioni italiane dell'originale.

---

(1) COTARELO Y MORI, *Juan del Encina y las origenes del teatro espanol,* Madrid 1911 p. 60, 81 nota 1, 92 nota 2.

(2) CROWOFORD, *art. cit.*

Ma finalmente passiamo ad esaminare quali sono, secondo noi, le farse toscane che possono avergli servito di modello più prossimo.

Prima di tutte si presenta il *Vallera*, (1) in cui un contadino zotico, Vallera, si spassa canzonando il compagno Acate, che si lamenta per una ferita di amore.

Vallera finge di non capire le parole del compagno e gioca grossolanamente col significato delle parole stesse, già come Bras nel *Triunfo de Amor*. Quando riesce a capire che si tratta di Amore, e sa che questo è "un picciol putto,,. esclama: "Un stiattoncello? Hor ben ch'io me ne rido.„ E domanda poi com'è fatto, e saputo da Acate "ch'è fatto ignudo tutto, ed è cieco e tutto vede,,, esclama ridendo: Io gli ho detto ch'è matto e non mel crede.,

Ma la volta dell'Arcadismo viene anche per lui. Amore lo trova e lo investe con parole altere.

Cupido — *O semplice, arrogante* e in te *villano*
Vallera = Che dici spennatel?....
Cup. — Non sai quest'arco mai non tiro invano.
Vall. — Tira a tua posta, io non son fatto Acate.
Cup. — *Temerario, villan, in pronto ed audace*
Che ardisci disprezzar mia gran potenza
che nessun mai fuggì mia ardente face.
Non è al mio caldo foco resistenza,
che Cesar vinsi. . . . .

e giù una noiosa filza di vinti d'Amore. Poi aggiunge:

All'arco mio nulla val resistenza
e tu ignorante pensi far difesa?

E lancia una freccia, ferendo il villano, che perde tutta la sua bravura, per cui, mentre prima voleva dare due sculacciate ad Amore, ora si dà vinto a lui ed offre buffonescamente il cuore alle fanciulle presenti.

---

(1) *Vallera, commedia nova pastorale e rusticale molto sentenziosa et copiosa di esempli et Istorie poetiche, di Feancesco Linaiolo, senese, nuovamente posta in luce.* Siena s. a' (Biblioteca Comunale di Siena)

Affine per l'argomento è un'altre intitolata; *I Diversi Appetiti* in cui il vecchio Senile arde d'amore per Paraclita, *ninfa* ribelle alle leggi del Dio. Cupido si adira con lei e viene disposto a punirla:

...."qual cruda minfa — è stata questa che con ta..to orgoglio — hogi ha mia gran potenzia disprezzato? — Mi grandemente di questo mi doglio — non sapere in qual parte suole stare; — però il villan di lei vo' dimandare „

Il villano, a cui si rivolge, risponde in tono canzonatorio, per cui il Dio s'adira, come con Justino, ma poi, pensando che non per questo S'è mosso, si frena e ottiene dal pastore le informazioni che cerca, e così raggiunge e ferisce Paraclita. La ninfa ferita porompe nel solito lamento convenzionale:

Giunta nel cuor mi sento una gran pena
. . . . . .
Non credo che ai miei dì patissi doglia
sì grande e sì crudel come gli è questa
che dal corpo convien l'alma si scioglia.

E così Senilio ha causa vinta

Naturalmente una differenza notevole intercede tra l'Encina e gli autori di queste farse; questi ultimi restano fuori dell'anima dei loro personaggi, per cui essi riescono brutti fantocci di paglia, mossi meccanicamente. Niente è in loro di contadinesco, se non il lato triviale e brutale; su quelle faccie arse dal sole e rugose è passata una mano di belletto arcadico, e così il manierato e il grossolano fanno un contrasto stridente e fissano quei ceffi in una smorfia trivialmente grottesca. L'Encina invece sa entrare nella psiche altrui e ritrarre i sentimenti con grazia e finezza

In questo teatro, che aveva riso di tutto e di tutti, non poteva mancare la satira delle ultime propaggini di misticismo, non poteva mancare il sorriso dell' umile Italia, scettica ed incredula, sulla *Commedia dell' Anima.*

In una farsa assai lunga, *I Cinque disperati* (1), Niccolò Alticozzi da Cortona travesti profanamente il famoso concetto della *Commedia* suddetta, conservando formalmente qualche cosa, come il Diavolo tentatore, ma capovolgendo tutto il fondo religioso di essa. Cinque tipi di disperati per vari motivi, stanchi dei disinganni del mondo, si ritirano a far penitenza. Il Diavolo però non li lascia tranquilli, e dopo averli tentati a lungo, ricorre all' espediente usato con S. Antonio, ai vezzi cioè di una giovane *ninfa* che, capitata al romitorio, tutti li accende e li costringe a dire addio ai digiuni e ai cilizi: uno solo resiste e rimane a far penitenza.

In questo ricco teatro, come si vede, l' Enzina trovava dunque una sorgente viva di argomenti e di motivi, che aspettavano soltanto di essere chiamati alla vita dell' arte da mani meno goffe delle solite, e l'Encina, più che la materia, mise di suo il soffio animatore dell' artista, che dà alle cose fisinomia originale.

§ 5 — Nel 1510 l' Encina aveva lasciato l' Italia e se ne era tenuto lontano tre anni, poichè nel 1513 lo troviamo nuovamente in Roma, e fu questa l' unica volta che diede motivo di essere ricordato dai cronisti della Corte papale a proposito di una commedia che fece rappresentare in quell' anno (2).

---

(1) *I Cinque disperati* di NICCOLÒ ALTICOZZI *da Cortona*. Ms citato come esistente nella Nazionale di Firenze dal PALERMO, *Manoscritti Palatini*, ed ora andato a finire, non si sa come, nella Comunale di Siena

(2) Ne dà notizia il Gadio, riportato dal D'ancona *(op. cit.* p. 81, t II) in questi termini: "Yovedì a 6. festa de li 3 Re, il signor Federico . . . se redusse a ore XXIII a casa del Cardicale Arborensis, invitato da lui ad una commedia . . . . e più delle due parti erano spagnole e più p . . . . spagnole vi furono che uomini italiani, perchè la commedia fu recitata in lingua spagnola, composta da Joanne de Lenzina, *qual intervenne lui a dire le forze e gli accidenti d'amore.*

Il Menendez, *(op. cit.* t VII) credette di potere stabilire che si tratta di *Plácida y Victoriano*, essendo la sola che abbia il prologo, ma la dotta lusitana Carolina Michaëlis de Vasconcello sospettò, e forse con ragione, che si trattasse del *Triunfo de Amor* (*Cantares e Villancicos e a Respeito de Juan del Encina* nella *Rev, de Filología Espanola* v. V (a 1918)

Intanto in Italia molto si era rinnovato riguardo al teatro da quando l'Encina venne tra noi la prima volta. Intensificato lo studie dei comici latini; Plauto e Terenzio tradotti o rappresentati nella loro lingua, con grande diletto doi cortigiani sfaccendati; il fervore d'immitazione e d'emulazione facentesi ognora più generale in tutta Italia; l'Ariosto, il Macchiavelli, il Dovizi, il Nardi e molti altri scesi nell'agone con commedie che erano la meraviglia delle nostre corti. Ormai l'umile farsa del volgo e la Sacra Rappresentazione non bastavano più ai gusti educati e assuefatti ai modelli classici, per cui esse si ritraevano in mezzo al volgo, perdendosi nelle paludi della società. L'Encina, che questa volta volle scrivere per il pubblico più colto del mondo sentì che la sua *Egloga* non poleva assolutamente soddisfare ai gusti e cercò nè adattarsi ai tempi; francamente non vi riuscì.

Egli non era capace di concepire e disegnare un quadro abbastanza complesso, ne' era capace di spiccare un lungo volo; era simpatico ed attraente nelle sue poesie leggere e nelle *Farse* meno pretenziose; il *villancicos* e i *disparates* (1) in cui poteva dar vita ad un breve concetto, ad una burla graziosa, ad un motto arguto, sono le sue cose buone, ma quando tenta di salire troppo alto, non dico la vena poetica, che poeta nell'alto senso della parola non fu, ma la sua spontanea grazia lo abbandona e diviene trionfo, roboante e vuoto.

In *Placida è Victoriano* non si abbandonò alla sua spontaneità, ma volle che l'intelletto frenasse l'immaginativa e riuscì co-

---

(1) Il *disparate* (sciocchezza, stravaganza), genere di poesia che ha avuto molta fortuna in Ispagna dopo l'Encina, somiglia un poco ai nostri *gliommeri* e più alle poesie del Burchiello; è una buffonata, non sempre spiritosa, composta di frasi non legate da nessuna relazione, da domande e risposte a sproposito ecc. Di queste poesie ne esiste una di Juan del Encina, di carattere drammatico, manoscritta nella bilbioteca Naz. di Madrid, copia di un esemplare posseduto dalla signora Francisca de Borgia, ed ha per titolo: *Baile de los disparates trovado por y del Encina.* Credo che esso sia inedito, ma non ha eccessivo valore letterario.

sì a darci una costruzione, non una creazione. Il poeta volle contemporaneamente servire a due gusti contrastanti, volle conciliare la farsa del popolo col dramma classicheggiante, di cui vedeva l'ascensione trionfale, ma le forze gli mancarono, Credette di avere strappato il segreto della complicata macchina del dramma classico accumulando fatti alla rinfusa; credette indulgere al gusto paganeggiante ammucchiando personificazioni mitologiche, ma il segreto dell'arte classica gli sfuggì completamente. Introduce sì la passione, ma quasi ha paura ad entrare nell'anima dei suoi personaggi, che conservano una psicologia incerta, non essendo più i noti pastori nè non essendo ancora veri cittadini.

La farsa nuova risente nella sua composizione, anche esteriore, una duplice corrente d' influssi, e non tutti italiani, anzi quelli italiani vi hanno si e no la preponderanza. Un grande avvenimento letterario s' era compiuto nella Spagna del sec, XV, secolo che tutt' altro avrebbe fatto prevedere; la pubblicazione della *Celestina*, quadro gigantesco delta corruzione del tempo. Uno dei primi a risentirne l' efficacia fu lo stesso Encina in *Plácida y Victoriano,* in cui sono evidentissime le orme di quella commedia, sia nei caratteri dei principali personaggi, sia in qualche episodio, quale quello di Fulgencia ed Eritea, la quale ultima è proprio una nuova Celestina. (1)

Tuttavia non sono meno vere le parole di un illustre maestro, che la dice italiana nella sostanza e nella forma, (2) perchè in essa gli elementi italiani sono più numerosi che nelle altre.

L'*Egloga* risente di questa varietà d' influssi anche nella tessitura esteriore, risultando disorganizzata, faraginosa, con vera duplicità d'azione e affastellamento di episodi, con cui si tenta

---

(1) Per qnesto vedasi M. M. y PELAYO *ap. cit.* vol VII p° LXXXVIII

(2) ARTURO FARINELLI nella *Rassegna Bibliografica della Letteratura italiana,* a. VII, p, 261

invano di raggiungere la complessità delle commedie regolari.

L' autore non ha saputo inoltre dire addio ai suoi gusti bucolici, per cui alla scena principale s' innesta una scena pastorale, ove interloquiscono un tal Gil e un Pascual. Il fatto non è nuovo nelle farse senesi nelle quali, quando la scena si svolge in ambiente non villanesco, questo elemento non manca mai; così nella *Cintia* dell' Alticozzi abbiamo il Trilla, nel *Gallera* il villano omonimo, e nella *Pietà d' Amore*, di cui dovremo parlare in seguito, abbiamo tutta una scena rusticale che s'inesta alla principale, proprio come nell'*Egloga* di *Plácida y Victoriano*. Perfino nel suo aspetto faraginoso questa *Egloga* richiama alla mente la farsa senese.

Certamente non è mancata su di essa l'efficacia della nostra commedia regolare, perchè per la prima volta abbiamo un accenno a divisione in atti, segnati, come anche nella *Celestna*, da una linea orizzontale (p. 286, 313, 326, 359, 363) per cui verrebbe ad aver 5 atti; vi si trovano pure delle didascalie (*habla consigo mismo, sálese Victoriano* ecc); ma più notevole è il fatto che per la prima volta troviamo il *prologo* o *introito*, come lo chiamerà il Naharro, che egli ha imparato ad usare dalla commedia italiana, mancando nella *Celestina; l'argomento* invece è già nella commedia predetta e l'Encina lo scrive in prosa anche lui.

Per il motivo fondamentale l'*Egloga de Plácida y Victoriano* si collega con quella di *Fileno y Zambardo*, cioè al gruppo degli amanti disperati che si uccidono, come se il pugnale non dolesse, e tutti per il gran motivo di non potere sfogare il bollore dei sensi — Qui veramente la passione è alquanto più elevata, avendo finito di essere spumosa retorica, come in *Fileno y Zambardo*, per divenire tormento dell'anima; amore disperato in Plácida, amore e rimorso in Victoriano. E all'elevatezza e sincerità del sentimento risponde a meraviglia il canto del poeta, che non s'era mai levato sì alto come nei versi in cui Plácida sfoga il suo dolore.

Quanto all'argomento esso è semplicissimo: due amanti, Plácida e Victoriano, sono costretti a separarsi contro ogni loro desiderio; Victoriano tenta di distrarsi dandosi all'amore di Fulgenzia, mentre Plácida, presa da disperazione, prorompe in lamenti e si uccide. Anche Vittoriano tenta invano di dimenticarla, quindi parte per farne ricerca e la trova morta. A questo punto, a ritardare l'azione, viene introdotta la scena pastorale, e quella parodia irriverente e fredda dei divini uffici, così in voga nel sec XV, *La vigilia de la enamorada muerta*. Torniamo poi di nuovo a Vittoriano, *che dopo una lunga invocazione* a *Venere*, decide di darsi la morte. La Dea, commossa dalle preghiere dell'amante, scende dal cielo a trattenerlo e lo rassicura dicendogli: " No es muerta — yo te la daré despierta — antes que vamos de aquí.,, E infatti manda Mercurio all'Inferno a riprender l'anima della giovane, e così Plácida risuscita. Di quello che ha visto nell'altro mondo non si ricorda, perchè, dice:

Desque del mundo salí,
y al Infierno me llevaron
¡ O ! qnantas cosas que ví:
mas de tal agua bebí
que todas se me olvidaron (p. 358) (1)

I due amanti se ne vanno quindi cantando, felici.

Tutti questi espedienti vuoti e freddi, vere parodie dei miracoli delle *Sacre Rappresentazioni*, di morti e successive resurrezioni per opera di forze soprannaturali erano assai comuni nelle farse toscane, i cui autori, tutti sepolti nel paganesimo letterario, desiderando di scendere al livello del popolo per cui scrivevano, restavano come sospesi tra i due punti opposti, incerti della direzione da prendere e procedenti goffamente impacciati.

Increduli riguardo al miracolo cristiano, credevano stoltamen-

---

(1) Qui il poeta pensa all'Inferno pagano, in cui vanno i morti d'amore, e non all'Inferno cristiano ove vanno i suicidi; vedasi come non poco di pagano si fosse già infiltrato nel suo spirito

te in quello pagano; indifferenti in fatto di religione, credevano alle più stolte e superstiziose pratiche pagane; il miracolo pagano però non era più il mito ricco di significato, ma vuoto meccanismo ed espediente letterario puro e semplice.

Nello *Scanniccio* (1), ad esempio, vi sono sacrifici e invocazioni a Venere e a Cupido, e resurrezioni miracolose sono frequenti in altre, ma a noi importa specialmente il *Vallera* e la *Cintia* (2). Nella 2.ª parte del *Vallera*, poichè non ha stretta unità d'azione, la *ninfa* Adamantina, ferita da Cupido e costretta ad amare Acate, temendo l'ira di Diana, di cui è ninfa, si uccide. Sopraggiunto Acate vuole uccidersi anch'esso, ma Gelido, Vallera e Artemisia lo trattengono: capita poi un vecchio erbolaio che con erbe meravigliose richiama in vita la fanciulla.

Affinità ancor maggiore coll'egloga dell'Encina ha la *Cintia* in cui le forze soprannaturali del mondo pagano agiscono in maggior numero. Il prologo dice in breve l'argomento:

Arde Cintia de Alban senza reposo
tanto ch'essa el richiede, e sposo il prende.
Dormendo insieme nel stato amoroso
Diana l' occide, e il Trilla Alban defende.
Restato sol con lei nel bosco ombroso
dal dolor vinto anche lui morte offende.
Corsovi il padre e Palla, in momento
resuscitano, e questo è l'argomento.

Si tratta dunque di una vendetta di Diana che, in pieno cinquecento è ancora implacabile punitrice delle sue ninfe che rompono i voti di castità; qui è Cintia che manca al suo voto e Diana la uccide. Albano disperato, allontana da s'è il Trilla, come Victoriano allontana Suplicio, poi si uccide. Sopraggiunto il padre, senza por tempo in mezzo, ordina al Trilla di pren-

---

(1) *La Scanniccio, Farsa in terza rima di* RONCAGLIA GIOV. Siena 1533

(2) *Lo Cintia di* NICCOLÒ ALTICOZZI CORTONESE, Siena 1524 (nella Naz. di Firenze)

dere 4 capi di bestiame dei quali, accesa una pira, fa un sacrificio a Giove, invocando la resurrezione del figlio. Richiamata dalle invocazioni e dal fumo delle vittime, accorre prontamente Pallade, e il Trilla, che la scambia con Diana, si mette a gridare:

Padron non state più a cicalare
che venir vedo quella maledetta,
La vorrá voi e me ammazzare
chè di ferro s'è messa la beretta;
col mio sponton la voglio sbudellare.

Ma Pallade li riassicura e promette al padre di richiamare in vita i due giovani che, gli dice:

Son vivi, e come sonnacchiosi
gli hai richiamati dal infernal squadre
Io hor con licor degni e virtuosi
sano le piaghe a lor membra leggiadre.

Poi canta a Giove un invocazione in buon latino, per la quale i due giovani risuscitano. Di quello che hanno veduto nulla rammentano perchè *hanno bevuto dell'acqua di Lete* che fa loro credere di aver dormito un lungo sonno.

La lettura della *Cintia*, come anche quella dei *Cinque Disperati*, rivela pretese letterarie e sforzo poetico, tanto è piena di personificazioni, gonfia di erudizione, improntata al più nauseante sensualismo, quanto povera di poesia. L'Alticozza ha tentato la Musa per tutti i versi, ma essa è rimasta accigliata e gelida; nella sua farsa vi sono persone e personificazioni, manca la vita; vi sono versi latini ed italiani, vi manca la poesia; quel che non sentiva nell'anima si sforzò invano di metterlo nei versi, duri, stecchiti e falsi. La sua lascivia, non velata dal sorriso dell'arte, è quello che di più odioso si può immaginare; il sentimento vi è sostituito dal sentimentalismo, il comico dal triviale e dal buffonesco.

Proprio si può ripetere per lui quello che diceva Campoamor ad altro proposito:

Es inútil saber por este arguyo
el griego ni el latín

Per esser poeta non bastò all'Alticozzi la cultura indigesta.

Da quanto siamo venuti esponendo, sebbene rapidamente, risulta abbastanza chiaro che l'Encina, se anche non imparò da questi aborti letterari il segreto drammatico, è debitore. di non poco, all'umile farsa toscana, tanto di motivi quanto di colori, e che il nostro teatro ha esercitato un influsso non indifferente nella formazione del teatro spagnolo. Sull'Encina ebbe però scarsissima efficacia il teatro regolare nostro, essendo rimasto egli di spiriti cristiano - medievali, legato strettamente alla cultura latino - ecclesiastica La sua vita fu, come la sua arte, frivola e leggera; abituato ai ripieghi cortigiani non ebbe di essa vita un alto e nobile concetto, non ebbe un grande ideale per cui combattere le grandi battaglie. Incerto tra il bene ed il male, non prese mai un partito deciso, anzi seppe sfuggire alle decisioni nette, profondensi in inchini, in sorrisi, in ripieghi eleganti; quel giorno in cui prese veramente una decisione, non fu più poeta. Per questo la sua arte fu tutta superficie, tutta lustro esterno per cui i motivi in cui brilla sono i leggeri e graziosi; quando tenta innalzarsi cade nel gonfio e nel rumoroso.

Egli era musico grande e così la sua poesia è ricca d'armonie, di musicalità, di eleganze verbali, di grazia, di spirito festivo, di spontaneità; manca invece d'accenti vigorosi, di gagliardo contenuto.

Dato uno spirito assai limitato qual'era il suo, non c'era neppure da aspettarsi che con lui il teatro facesse un passo eccessivamente lungo. cosicchè in un certo senso è minore la distanza che separa lui dal dramma medievale che quella che lo separa dal Naharro.

Capitolo II — TORRES NAHARRO

§ 1 - Il Naharro in Italia § 2 - La sua opera specialmente lirica. § 3 - Le teorie drammatiche classiche, modelli italiani e il teatro di B. T. Naharro § 4 - Caratteristiche del teatro italiano e le cause che ci privarono di un teatro nazionale § 5 - Caratteri distintivi della civiltà spagnola e specialmente del teatro spagnolo.

Quantunque l'importanza del Naharro nella storia del teatro spagnolo sia assai maggiore di quella dell'Encina, la sua biografia non è meglio conosciuta, ciò che è spiegabile data la vita umile ed oscura che menò a Roma. Le poche notizie che lo riguardano ci vengono quasi tutte dall'esame dell'opera sua e da una lettera, che un amico del poeta Messinerius J. Barberius di Orléans indirizza all'umanista francese Badio Ascensio, dalla quale lettera sappiamo che il Naharro nacque a Torres presso Badajoz. Non si sa l'anno della sua nascita, ma è probabile che sia uno di quelli compresi tra il 1470 e l''80. La lettera continua dicendo che in sua gioventù fu preso dai pirati e che, riscattato venne in Italia, dove fece parte del seguito del Cardinale Bernardino de Carvajal, anima del Concilio di Pisa e grande avversario di Giulio II. Per questo la venuta del Naharro a Roma non può essere anteriore al marzo del 1513, quando cioè Leone X occupò la cattedra di S. Pietro: in Italia però venne senza dubbio prima di tale data (1)

Quanto ai motivi che lo condussero a Roma, non è difficile indovinare quali fossero; in quell'età di generale rilassamento dei costumi, si mirava a Roma come alla grande dispensiera di benefizi ecclesiastici, che venivano dati per favoritismo anche ai

(1) Per queste, come per le altre notizie, profittiamo dell'eccellente prefazione che l'illustre critico spagnolo Marcelino Menendez y Pelayo premise al 2 volume della *Propalladia* de Torres Naharro (Madrid 1900) Di quest'opera importantissima si prepara una nuova edizione, essendo la citata assai difettosa, per opera del mio illustre amico prof. Jillet, di cui è pure apparso uu articolo nella *Romanic Revue* (vol XI, N. 1 1920) *Une édition inconnue de la Propalladia de Bartolomé Torres Naharro.*

laici, come era avvenuto, ad esempio, all'Encina. E il Nahairo lo confessa nelle sue commedie, se è lecito sospettare che qualche volta egli parlasse per bocca dei suoi personaggi Nella *Tinelaria* infatti, commedia recitata a Roma nel 1514 alla presenza del Papa (1), fa dire ad uno di essi: " Vengo per un beneficio - que me dé que vista y coma „ - Sicuramente però dovette esser deluso nelle sue speranze, perchè qua e là lo sentiamo lamentare " porque beneficios - no se da ya por servicios „ (*Tinel.* Jornada IV) e se la prende quindi sdegnosamente con Roma, col Papa e coi Cardinali. Crediamo quindi che sia vissuto assai modestamente alla Corte romana, né servo né compagno del cardinale predetto, senza occupazione fissa, per cui potè a suo agio osservare la baraonda. l' irriverenza, la corruttela, la bassezza, la gozzoviglia, la camorra imperante negli strati inferiori di quella Corte, traendone profitto per la rappresentazione di quella vita nelle sue Commedie. Fino a quando rimanesse a Roma non si sa con precisione, non potendosi accogliere senza riserve assai gravi, la notizia, secondo cui il Poeta nel 1516 sarebbe partito dalla città eterna e andato a Napoli, perchè caduto in disgrazia della Curia a causa di una sua satira (2).

In tal caso infatti Nicolas Antonio, che accreditò la notizia, si lasciava ingannare da una facile induzione; egli diceva in-

---

(1) *Comedia Tinelaria Sanctissimo Domino Nostro D. L. Pontifex Maximus. Oblata por Barth. de Torres Naharro*

(2) NICOLAS ANTONIO, *Bilioteca Hispana Nova* vol II Madrid 1783.

E inutile dire come le satire del Naharro contro Roma siano numerose, ma per lo più innocue, avendo il carattere di declamazioni più o meno convezionali. Una si trova nella *Commedia Jacinta* (*Prop.* t I, p. 115); un'altra si trova fra le sue poesie minori, nella quale ci pare di sentire l'eco dei versi = «Fatto vi siete Dio d'oro e d'argento» — affermandovisi tra l'altro dei prelati: El oro siempre su Dios — La plata Santa María,, (*idem.* t I p, 37) Forse Nicolas Antonio pensava al *Concilio de Galanes y Cortesanos de Roma*, in cui si smascherano i vizi della Curia fra cui la sodomia, Noi siamo abituati però a sentire voci accusanti anche più apertamente; si pensi per esempio al prologo dei *Suppositi*, in cui si allude alle pitture e miniatura del Sodoma e di altri.

fatti: Mesinerius assicura che il Naharro partì improvvisamente da Roma; nel 1517 si pubblicava a Napoli la sua *Propalladia* e dalla dedicatoria e da altri indizi, si capisce che il poeta doveva trovarsi in quella città; perchè era dunque partito da Roma? E tra le cause possibili scelse quella che gli parve più probabile. Che il Naharro sia stato a Napoli ci pare non solo possibile, ma certo: che vi sia andato per il motivo addotto dal Nicolas Antonio e che a Roma non sia più tornato, crediamo potere escludere in modo assoluto.

Il *Breve* pontificio, concesso per quell'edizione, ha, da solo, scarso valore probativo, essendo abitudine il concederlo a chi ne facesse richiesta; il Ponteficie però parla del Poeta in termini assai cordiali, ciò che fa dubitare che egli fosse realmente in disgrazia. Unito poi ad altre prove di un certo valore acquista anch'esso il suo peso.

Dopo il 1517 il Naharro compose ancora due commedie nelle quali è visibile la lettura dei *Suppositi* della *Calandria* e di una farsa intitolata: *La Pietà d'amore*. Ora nessuna di queste fu, che si sappia, rappresentata a Napoli in quegli anni mentre a Roma fu recitata la *Calandria* nel 1518, i *Suppositi* nel 1519 e in quegli stessi anni la *Pietá di amore*; per questo riteniamo che il Naharro, salvo pochi intervalli, sia vissuto a Roma almeno fino alla morte del Papa Leone X. La sua vita, oltre questa data, non ha importanza per noi, essendosi, col 1520, spenta la sua attività letteraria.

§ 2 - La sua *Propalladia*, pubblicata a Napoli nel 1517 (1) contiene tutta l'opera sua degli anni di maggior attività, che si

---

(1) *Propalladia De* BARTHOLOMÉ TORRES NAHARRO, dirigida al ilustrisimo *Senor el Sen D. Fernando ds Avalos de Aquino, Marqués de Pescara,* conde de Lorito etc.... *Con gracia y privilegio papal. y real.* ecc.

In fine: Estampado en Nápoles por Don Pasqueto de Sello ecc. Acabose de imprimir jueves XVI marco MDXVII — Nuova ed. in 2 vol in *Libros de Antano* per opera di M. Canete e Marc. Mn. y Pelayo con ottimo *Studio Preliminare*

compone di poesie liriche in vario metro, satire, epistole, e 6 commedie e cioè la *Jacinta*, la *Soldatesca*, *La Tinelaria*, *La Trofea*, *La Serafina* e *La Himenea*. Una certa pretesa di dottrina, mania comune nel sec. XV spagnolo, presiedette all'ordinamento dell'opera; il titolo stesso ci ricorda simili pretese grecissanti comuni in Italia nei secoli precedenti, poichè infatti lo fa derivare da " *Pro qui est primun, et Palladis* cioè *prima Pallade*, per indicare il lavoro giovanile in confronto di quello che avrebbe potuto compiere più tardi, e che compì solo in parte.

L'autore vuole che il suo libro sia una specie di *Convito*, ordinato a modo dei pasti corporali, dandosi infatti per " antipasto alcune cosette brevi, come canzoni, sonetti, capitoli epistole ecc. per principal cibo le commedie, e per post-pasto altre cosette, come vedrete ,, . (1)

Alcune delle sue liriche sono scritte in lingua italiana, altre in un misto d'Italiano e di latino tutto speciale.

Quanto al suo italiano palesa senza dubbio una perizia non spregevole, ma non tale però da giustificare le lodi iperboliche del Raimirez Pagan (2); è una conoscenza tutta pratica che lo porta ad attribuire non poche proprietà dello spagnolo alla lingua italiana. Ma tutto ciò non è eccessivamente importante se non per dimostrare la sua conoscenza di cose nostre, mentre ci può interessare maggiormente il gruppo delle sue liriche amorose, nelle quali sentiamo l'eco cara al nostro cuore del canto del Petrarca.

Il Naharro è ancora, in parte almeno, figlio del sec. XV e come tale sente una grande simpatia per le finzioni formali e per il convenzionalismo cortigiano, per cui il suo breve can-

---

(1) Ed. M. Cañete p. 8 vol I.

(2) " Quien la propriedad guardó — en lenguas estrangeras — y el verso en ella cantó — tan lamido, que dixeras — que en todas ellas nasció ,,?

zoniere non è riuscito differente dai molti di quel tempo. Ai poeti del secolo da cui uscì, mancano scopi seri alla vita, mancano idealità da far trionfare, nobili battaglie da combattere, passioni potenti da sfogare, vivono quindi felici nell'ozio snervante della Corte, più curanti dell'apparenza che dell'essenza. Tra le occupazioni solite al cortigiano, v'era quella di cantar versi d'amore e prose di romanzi e costruire Canzonieri; il Naharro non volle esser da meno degli altri nel cantar d'amore e nel petrarcheggiare e quindi ci diede, come tutti i suoi contemporanei, un breve Canzoniere che ormeggia quello di Petrarca.

Anche lui infatti ama una donna crudele quanto bella; per essa piange e sospira; per lei pensa che è dolce soffrire tutte le pene che solo un infelice amante può immaginare. In un sonetto anzi tenta di riprodurre le movenze petrarchesche, nonchè la lingua e il fraseggiare:

Caciato sono a torto dal bel viso
che solea sì cum gracia darme udiencia,
caciato si fo Adam del Paradiso.
Ma quel che si vede ne la absencia,
da sè, da voi, dal mondo esser diviso,
nel sa, nel può, nel vol aver paciencia (t. I p.23)

Se va lontano dal suo sole il desiderio di esserle vicino lo tormenta, e lo fa maledire il giorno in cui prese sì stolta decisione; ne' sarà felice finchè non sia tornato all'augusta presenza, Anche con lui la sua donna si mostra benigna per un certo tempo, ma poi, divenendo il poeta troppo ardito, si farà severamente cruda e si mostrerà sorda ai suoi lamenti (1); allora sospiri, pianti ed alti guai del disperato amante, poi le gioie della riconciliazione. Nè poteva mancare la narrazione del suo innamoramento, che egli farà ripigliando il concetto petrarchesco

(1) Più goffa non potrebbe essere l'immagine usata a significare ciò, e che ci mostra la donna nell'atti di tapparsi le orecchie colle dita per non udire, come il tradizionale basilisco.

dell'Amore che ferisce l'incauto amante, mentre " alla donna non mostra pur l'arco ,, espediente buono ormai per chi non aveva nulla di sincero da dire, ma divenuto di pragmatica tra i petrarchisti del Quattrocento nostrani e stranieri, concetto che il poeta, che non era un Folengo da ridere dell'abusato artificio, prende sul serio e continua, dicendo che di ciò non va dato onore al Dio, anzi gli va ascritto *á muy grande cobardía*, giacchè egli era del tutto disarmato in quel momento.

E non solo nelle sue finzioni amorose, ma anche negli atteggiamenti severi contro la Curia, ci pare di udire l'eco della lettura di Petrarca, come sul capitolo che incomincia " *comoquien no dice nada* ,, (1) ci pare abbia avuto efficacia il sonetto: - Fontana di dolore, albergo d'ira. -

Nè in questo breve canzoniere manca affatto quel convenzionalismo che, usato da Petrarca per esprimere sentimenti nuovi e rappresentare stati psicologici difficili a descriversi, diviene poi un vero flagello nei poeti del Quattrocento, tutti intenti a tornir frasi e ad aguzzare concetti. V'è fra l'altro un intero componimento in cui si sacrifica alla dea Antitesi e nel quale il Naharro traduce, più o meno liberamente, non pochi versi del noto sonetto:

Pace non trovo e non ho da far guerra

Tali sono ad esempio i versi

La vida es comigo, yo siento la muerte
tristezzo me sobra, publico alegría

e questi:

Yo sudo en invierno y tiemblo, en verano
tras otro me voy, de mi soy esquivo.

o quelli in cui dice che " non scende dal cielo e sta sulla terra ,, o quelli in cui conclude: " In tal tormento son per amar voi ,, (2)

---

(1) *Propalladia*, ed. cit. t. I
(2) *Op. Cit. t.* I *p.* 66

C'è però il petrarchismo, vi manca Petrarca o qualche cosa che lo ricordi degnamenta; v'è la veste del gran Trecentista, vi manca lo spirito animatore; invano vi cercheremmo una passione, se non ardente, sincera; invano vi cercheranno il fremito potente di un anima tormentata; nessun riflesso dello spirito appassionato di Petrarca rivive in lui, né in lui rivive la dolce mestizia, o l'ardente amore per la natura che tanto abbellano il *Canzoniere*.

Il Naharro non cantò per il prepotente bisogno di sfogare il proprio tormento, ma per puro capriccio di uomo colto; cantò perchè era moda generale esser poeti, essere innamorati, essere infelici; fingere amori, ferite del cieco Dio, subite partenze, subite gioie, e subiti dolori, repulse, ire e riconciliazioni. Era questa l'occupazione principale del cortigiano e non vi era da noi nei primi anni del Cinquecento. persona colta che si rispettasse, che non fosse capace di costruire un *Canzoniere*, ritenuto non di rado superiore a quello dello stesso Pertrarca, né vi era cortigiano che non arrivasse a crearsi colla fantasia una qualche Dulcinea per cui belare il sonetto e la canzone.

L'errata teoria che portò, da noi, ad una distinzione troppo netta tra il contenuto e la forma, ridusse la poesia ad un mestiere alla portata di tutti i dotti, facilitando il compito dei poeti con rimari, vocabolari, repertorii d'immagini ecc. Il Naharro seguì l'andazzo; nella realtà della vita fu come tutti; amò senza veli mistici e senza idealità trascendenti, nel modo più prosaico e pratico; ormai però era di moda cantare realisticamente soltanto in versi latini, mentre in volgare l'esempio di Petrarca non autorizzava a tanto, per cui tutti cantavano d'amori ideali, riuscendo con una facilità sorprendente allo sdoppiamento del proprio io.

Il Naharro si mostrò così legato al secolo da cui era uscito, nel quale la poesia, anche in Ispagna, si mummificain in esercitazione meccanica, degna espressione del cortigianismo di

quell'età, di cui è specchio fedele il *Canzoniere di Baena*, coi suoi giochetti, colle sue esercitazioni di pazienza. Il Naharro non riesce a dar vita alla donna amata, che resta avvolta come nell'ombra, senza corpo e senza nome; non riesce neppure ad esser sincero, per cui le sue poesie sono spesso cosa morta, senza eccessivo pregio poetico.

§ 3 - Juan dal Encina ebbe in Ispagna una scuola tanto numerosa, quanto poco ricca di nuove individualità poetiche; gli allievi più prossimi, quelli cioè che pretesero di continuare il maestro. non seppero far di meglio che ricalcarne le orme, ripetendone i motivi, fissando le situazioni e il meccanismo esteriore dell'arte sua, quasi che in ciò fossero riposte tutte le più alte perfezioni e non vi fosse da fare di meglio che girare intorno ad esse, senza osare staccarsene. Basta, anche senza leggere ciascun poeta, consultare uno dei cataloghi del La Barrera (1) o del Paz y Melia, (2) per farci un'idea dell'insistenza con cui le forme consacrate dal maestro si ripetono, e della monotoniia con cui se ne ripetono i soggetti sacri e profani. Ancora la Passione, la Ressurezione, ecc; ancora la vita pastorale colle tinte ormai note, coi nomi nomi noti, ritorna in iscena in H. Lope de Yanguas, in Peralvarez de Ayllon, Luis Hurtado, Diego de Avila, Luca Fernadez e altri, senza che nessuno dei nuovi drammaturgi trovi l'ardimento e il genio necessario per continuare davvero a svolgere l'Encina, anzichè ripeterlo. Abbiamo così il fissarsi, il farsi tradizionale dell'ambiente enciniano; l'imitazione diventa tulta esteriore, si limita ai lenocini stilistici, ai motivi, alle situazioni, ai colori d'ambiente. Prendiamo ad esempio la *Farsa di Proteo è Tibalda*, a cui l'illustre A. Bonilla y S: Martín fa l'onore di un'edizione

---

(1) LA BARRERA, *Catálogo btbliográfico y biográfico del teatro antiguo español* Madrid 1860

(2) PAY Z MELIA, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departimiento de Mss. de la Bliblioteca Nac. de Madrid.* Madrid 1899

critica (1); leggendo il prologo ci troviamo ancora nel procelloso ambiente di *Fileno y Zambardo*, procelloso però di tuoni e lampi, ossia di sonore verbosità, con cui si tenta di celare l'assenza della vera passione:

Luca Fernadez, che è di tutti il migliore, quantunque poeta più che lo stesso Encina, ha il senso drammatico solo in misura limitata; il suo piccolo dramma è prevalentemente lirico, e non progredisce di molto su quello del suo predecessore. Degli altri non occorre parlare: i titoli stessi di *egloga*, *rappresentazione*, *farsa*, ecc, ci avvertono del persistere delle vecchie forme, ci avvertono che i poeti si sono chiusi in quell'ambiente pastorale, che essi prendono ormai quale era stato fissato dall'Encina, ambiente molto povero di umanità, cosicchè costoro del poeta salmantino sono l'eco che si spegne, anzichè la fiamma che sorge da poca favilla.

Ci voleva uno che continuasse il maestro, uno che, come quello aveva tolto il dramma dalla chiesa, lo togliesse dall'umile ambiente in cui s'era circoscritto e ne facesse lo specchio di più grande scena; uno che, ricco dell'altrui esperienza ed educato al gusto e alla disciplina del teatro classico, tentasse vie nuo-

---

(3) Nella *Biblioteca hispánica* t. XIII Noi citeremo alcune strofe che copiamo dal Ms *G. 98* della Bibl· Nac. di Madrid

(*copla 5*)

TEBALDO - *No siento, no se, no entiendo, no veo*
reposo do halle mi bida bonança,
pues quando más muere mi flaca esperanza
tanto se abiva mi triste deseo.
Que amor, que es la causa del mal que poseo
ha dado á mi pena tan grande ocasion;
que biuir un ombre con tanta pasión
razon no to cree, ni yo avn lo creo.

6 - Pues como es posible poder tener bida,
Que en tanta descordia padesce comigo,

ve, fuori delle orme del maestro. E tale fu il Naharro in Ispagna e il suo coetaneo Gil Vicente in Portogallo; grande maestro della scena il primo, poeta grande il secondo, andarono così lontano dal comune maestro, da non sembrarne nemmeno discepoli. In realtà l'affermazione che il Naharro sia discepolo dell'Encina va di non poco attenuata, dato che non si formò esclusivamente alla sua scuola: la sua cultura era ben più vasta e di carattere molto più umanistieo di quella dell'Encina, come più vasta e più complessa era la sua coscienza. Dal suo pre-

---

que non estó vn dedo de ser omicida?
¡ O cuerpo penado! ¡ o alma perdida
que soy de mi grædo yo mesmo perdido.
Mas avnque esta pena me tiene vencido
jamas mi porfía podrá ser vencida.

7. - ¡ O triste Amor, que no eres amor!
Crueza y engano es tu proprio nombre,
mortal enemigo del triste del ombre
maestro de dar pasión y dolor.
En ti es vencido el más vencedor,
y aquel que tú vences podria ben dezir
que a sido su vida ygual al murir,
y muchos afirman que avn es peor

8 — ¡ O breve plazer, perpetua tristura!
dudosa firmeza, y cierta mudança,
ally do tu pones mayor esperança
màs huye la bida que mas te procura,
Quien ménos te sigue esta más seguro
Al cuerpo por vida, y al alma de puro
Males de penas que siempre le tura (dura)

9 = Que Amor por metérnos en catividad,
despues que nos ata con el pensamiento,
ciega los ojos del entendimiento,
y asy obedecemos á su voluntad
Pues no tiene precio nuestra voluntad
¿ porque la trocamos con malos pastores
por anzias, cuidados, sufrencias, dolores?
Ni se comprende tan gran ceguedad.

Qui finisce il Ms G. 92, La farsa continua nel 1317 f. 444, in cui i lamenti seguono ancora per un bel pezzo.

decessore prese molto certamente, perchè l'elemento pastosale ha ancora non poca importanza nell'opera del Naharro; i *prologhi* e gli *introiti* hanno tutto il carattere di quello di *Pálcida é Victoriano* e sono pure recitati da villani, e villani sono pure introdatti per *giornate* intere nelle Commedie: le caratteristiche infine di tali personaggi sono ancora le stesse con cui l'Encina li ha fissati, benchè la loro psiche sia arricchita di elementi nuovi. Anche la tessitura del suo dramma riveste spesso le caratteristiche di quelli del maestro : *La Jacinta* e *La Trofea* ad esempio hanno compagine molto sconnessa e trama molto sottile, tanto da richiamare spontaneamente il ricordo dell'ultima egloga dell'Encina.

Gl'*introiti* e gli *argomenti* però, quantunque identici nello spirito a quelli enciniani, è molto dubbio se siano stati suggeriti al Naharro dal poeta salmantino, essendo assai probabile che sia avvenuto il contrario.

In generale però il Naharro si leva maestro e si stacca totalmente da coloro che lo avevano preceduto in Ispagna; si stacca dall'ambiente villanesco e dal liturgico e ci da la commedia borghese, specchio fedele della vita dissipata del tempo, Delle esigenze dell'arte drammatica ha una visione assai chiara; vede esattamente i limiti che le necessità pratiche gl'impongono, e misura bene le sue forze per muovervisi dentro da padrone.

§ 4 - Della drammatica tentò di dare anche una teorica, che però risponde alla pratica seguita nelle Commedie solo nelle linee generali; del resto essa non ha nulla di particolarmente interessante, essendo un'enumerazione assai vaga di principi generali. Il suo concetto della commedia. almeno a parole, è classico; suo fondamento è *l'Epistola ai Pisoni* e forse il commento di Donato a Terenzio; in pratica però il Naharro seguiva il suo istinto artistico, la tradizione paesana e i modelli italiani.

"*Comedia es* — dice il Naharro — *segun los antiguos civilis privataeque fortunae, sine periculo vitae, comprehensio; a diferencia* de *Tragedia, que es heroicae fortunae in adversis comprehensio Y segun Tulio, comedia es imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis.* Quattro poi ne sono le parti e cioè la *protesis*, la *catastrofe*. il *prologus* e *l'epitasis*, "*e como Horacio quiere, cinco actos, e sobre todo que sea guardado el decoro.* „

Passa poi a dare la sua definizione di commedia che è: "*Comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables e finalmente* (in fine) *alegres acontecimientos por personas disputados. La división de ella en cinco actos no solo me parece buena, pero mucho necesaria; aunque yo los llame jornadas porque más me parescen descansaderas que otra cosa. De donde la comedia queda mejor entendida y rescitada.* „ (Vol. I p. 8)

Passa poi a distinguere i generi di commedie che riduce a due, commedia *á noticia* e *á fantasía, o sea de cosa fantástica ó fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea; á noticia ó de cosas vistas en realidad de verdad.* „

Tra le 6 commedie pubblicate nel 1517 erano *â fantasîa: La Comedia Serafina*, in cui si rappresenta con molta vivacità la corruzione e la leggerezza di coscienza degli uomini del tempo; *La Himenea*, commedia eroica, in cui si ormeggia la *Celestina*; *La Jacinta*, commedia poverissima d'azione.

Sono *á noticia, La Trofea*, in cui si celebrano le imprese portoghesi e l'ambasceria di Tristan de Acuña a Don Manuel, re di Portogallo (1514); la *Soldatesca* e *La Tinelaria*, quadri di ambiente vivacissimi, vere fantasmagorie in cui si agitano tutti i bassifondi della Curia pontificia. *La Tinelaria* e *La Trofea* sono del 1514-15.

Nel comporre queste commedie però non fu costantemente guidato dal desiderio di obbedire ai canoni inviolabili che andavano allora per le mani di tutti e che anche lui mostrava di tenere in tanto rispetto; piuttosto seguiva praticamente i modelli italiani, ritenuti allora non meno perfetti degli antichi; schiavo però non fu di nessuno. Anzi dalla fretta con cui detta molti dei suoi precetti, si vede l'uomo che altra cura stringe e morde; quel suo *prologo*, ad esempio, sarebbe inutile cercarlo nelle sue commedie, essendo, dice il Geraldi, ciò che precede il primo coro nella commedia greca, per cui non aveva ragione di esistere nella nuova drammatica, mancando i cori.

In tutto quello che non notò credette senza dubbio di aver seguito fedelmente i suoi modelli, per cui non c'era bisogno di stare a dettar norme comunemente ammesse in Italia, e superflue a trattarsi in una prefazione. E in parte aveva ragione, poichè nella struttura generale egli assimila la tecnica dei nostri poeti drammatici, più che quella dei latini.

E noto che, quanto all'orditura esterna e all'indole della commedia, ne' gl'Italiani, ne' i latini conobbero la commedia di *carattere*, ma solo quella d'*intreccio*, ricca cioè d'avventure, che teneva desta l'attenzione dell'uditorio colla complicatezza degli accidenti. Per essa fu trovato tutto quel groviglio di regole che ne complicavano l'artificio e riducevano a gioco di abilità la composizione di un dramma. Gl'Italiani, convinti che il secreto artistico di una commedia stesse appunto in ciò, complicarono il più possibile la favola, moltiplicarono e intricarono le avventure, per darsi poi la soddisfazione di sciogliere il tutto con inaudita abilità.

Per questo si dava un duplice momento della favola: il *nodo o epitasi* e lo *scioglimento* o *catastrofe* Il *nodo* consisteva nell'invilupparsi dell'azione, nel concorrere cioè di tutti gli acci-

denti ad intricare la trama; lo *scioglimento* consisteva nel rapido appianarsi e sciogliersi delle difficoltà.

A tutte queste cose aveva badato poco l'autore della *Celestina,* tutto intento a dar vita ai suoi personaggi, e perciò da lui non imparò certo il Naharro la tecnica drammatica; sua scuola furono specialmente i comici italiani. Anche le sue commedie sono d'intreccio; anche in lui l'interesse è posto nell'avventura difficile, quantunque manchi alle sue commedie quella regolarità che fa parere troppo perfette le italiane, per cui ci troviamo in lui spesso dinanzi a commedie mal tessute, ma a quadri vivi ed artistici della vita.

S'insegnava, come è noto, che l'arte di uno scrittore stava più che altro nell'abilità dell'intreccio e nella singolarità dello scioglimento, e per quest'ultimo v'era una maniera che riscuoteva i maggiori applausi, ed era l'*agnizione*, espediente trito ed ammissibile nella commedia antica, ma in quella del Cinquecento solo per eccezione, non presentandosi ormai che per mero caso nella vita reale. Anche questo procedimento, penetrato del resto anche nella novellistica e nel teatro popolare, imparò il Naharro dal teatro italiano e l'adoperò specialmente nelle ultime commedie, e cioè nell'*Aquilana* e nella *Calamita*. Riguardo poi alle divisioni più minute e divenute ormai tradizionali e intrasgredibili, vi apportò mutamenti notevoli. Il *prologo* non è più la parola dell'autore al pubblico, ma forma come un preludio in cui un villano fa ridere con ogni sorta di motti arguti, con ragionamenti insulsi, can discorsi piccanti, con giochi plebei.

Anche la divisione in 5 atti accolse, e chiamò questi *jornadas*, ed anche in ciò seguì ciecamente Orazio e gl'italiani. Degne di nota sono le sue parole al riguardo: " *La divisione di esse in 5 atti mi pare buona, anzi necessaria.* „ Necessaria perchè?

Il Naharro non ce lo dice e noi non riusciamo a vedere chiaramente perchè fosse necessaria o soltanto ragionevole. Eppure fu questa una regola inviolabile, dice il Borgese, uno dei canoni a cui non ci siano mai ribellati. (1)

Che ragioni poteva avere il Naharro per ritenere necessaria tale divisione? Non sapremmo addurre se non questa, che mostrerebbe ancor meglio quanto abbia potuto su lui il precetto e l'esempio italiano. In 5 atti vedeva tutte le nostre commedie regolari e non poche di quelle popolari e forse aveva udito giustificare tale divisione nelle dotte dispute della Curia pontificia, ragioni che venivano esposte dal Giraldi alcuni anni più tardi: "Hanno voluto i latini - dice egli - che la favola sia divisa in 5 atti, perchè vogliono che nel 1.° si contenga l'argomento; nel 2.° le cose contenute nell'argomento s'incomincino ad inviare alla fine; nel 3.° vengano gl'impedimenti e le perturbazioni; nel 4.° s'incominci ad offrir modo di dare rimedio agl'incomodi; nel 5.° si dia il desiderato fine con debita soluzione a tutto l'argomento. (2)

Questa era la gran ragione che il Naharro doveva aver conosciuto nel trattare coi nostri dotti, in quel periodo di fervore d'imitazione latina. E secondo questo piano infatti si sviluppano le sue commedie, che sono inabilmente condotte le prime mentre le posteriori si vanno avvicinando alla perfezione dei modelli, facendosi più ricche d'episodi, più intricate, svolte con maggior abilità e condotte secondo un piano meglio tessuto.

Basta paragonare l'*Himenea*, la *Calamita* e *l'Aquilana* colle antecedenti, per convincercene.

Tuttavia non s'accorse quale eresia fosse quello di sostituire le *jornadas* agli *atti*. In tal modo cadeva di fatto uno dei capisaldi dell'arte drammatica, la famosa unità di tempo intorno

---

(1) G A BORGESE, *Storia della critica romantica in Italia*, p. 43.

(2) G. B. GIRALDI CINTIO, *Discorso sulle commedie* ecc p. 84 Milano, Daelli 1864.

a cui battagliarono tanto gl'Italiani, mentre intanto gli altri, con o senza l'unità di tempo, creavano il loro teatro nazionale.

Più rispettate sono invece le due unitá d'azione e di luogo, non tanto per deliberato proposito, quanto perchè quelle due leggi erano più consentanee alla realtà.

Il suo vero distacco dai precetti classici e dai modelli nostrani incomincia invece allorquando la critica alessandrineggiante tenta di penetrare oltre la superficie del dramma, e ciò, ad esempio quando egli mescola il tragico e il comico, fatto così inaudito da sollevare le proteste di tutta l'Italia dotta, quando il Guarini tentò d'introdurre la novitá nella nostra letteratura.

Il Naharro ebbe l'avvedutezza però di tenersi più alla vita reale che ai precetti, ai quali precetti disobbedisce ancor più quando si tratta di quei tratti caratteristici che servivano alla creazione di un tipo tragico o comico.

Intorno a ciò s'era sbizzarita la critica classicista, approdando alle formazioni di una specie di casellario in cui erano disposti in bell'ordine i tratti particolari, che servivano a mettere insieme un personaggio. Anche di questo tocca il Naharro brevemente, forse perchè non vedeva la necessità di prendere da Orazio i suoi tipi, dal momento che la vita reale gliene offriva si grande varietà, o, se non vogliamo credere che facesse ciò intenzionalmente, perchè non aveva capito bene di che cosa si trattasse. Per Orazio e i suoi amplificatori italiani, quella di conservare il decoro era una norma ben definita, ne' si sbrigava in due parole, come pareva al Naharro, dal momento che il Giraldi, ad esempio, le consacra pagine su pagine. (1)

Per essi conservare il decoro significava fare il contrario di quello che faceva il Naharro. I critici Alessandrini e i loro seguaci posteriori, avevano decomposto i caratteri nei loro elemen-

---

(1) *Op. cit.*, p. 95 e segg. Occasionalmente poi ne parla qua e là in tutto il libro.

ti costitutivi per via di minuta analisi, ed astraendo dal divenire continuo della realtà, dopo aver visto come ognuno era fatto, avevano dato la formula infallibile per ricomporli, senza che nessuno esclamasse mai, nel vedere le figure formate con tal procedimento:

O quanta species cerebrum non habet!

Orazio credeva e insegnava, timoroso che il poeta non arrivasse da sè a concepire verità così peregrine, che gli eroi tradizionali debbono essere riprodotti coi caratteri ormai noti; insegnava che a chi è afflitto si convengono parole ed aspetto sconsolato, a chi è adirato parole minacciose, a chi è allegro parole scherzose e così via (1) Speciale attenzione si doveva poi porre nel distinguere con un taglio netto il linguaggio da porre in bocca ai personaggi dei vari ceti sociali e di differente età

" Il Dio parli diversamente dall'eroe, il vecchio dal giovane, il padrone dal servo, il barbaro asiatico dal civile europeo „ , ecc, ci dice il poeta (2) Per i nostri critici dunque il decoro era negli atteggiamenti e nelle parole: vi erano portamenti e sentimenti da uomo libero, da principe, da re, e portamenti e sentimenti da servo, o da uomo comune, e come v'erano solchi spirituali tra le varie classi, vi erano pure solchi verbali; v'era la fraseologia da uomini liberi, civili ecc. e la fraseologia volgare; v'era il linguaggio tragico e il comico, il sublime e l'umile, senza che nessuno pensasse alla sentenza dello stesso Orazio: *Res tenes, verba requntur.* Cura speciale per conservare inalterate le differenze di condizione sociale e intellettuale, si poneva poi nel mettere insieme le persone sulla scena: i padroni dovevano tenere i servi a rispettiva distanza, e per quest'ultimi dovevano sempre esser nell'aria percosse, minacce e catene; e così si doveva far per ogni altra classe di persone: era insomma il *Galateo* portato sul

(1) Versi 105 e segg. dell' *Epistola ai Pisoni*
(2) *Idm,* 115 e segg.

teatro; era la classe colta che vedeva nel popolo il profanum vulgus (1)

Canone rispettatissimo fu quello di non introdurre sulla scena la fanciulla onesta, non perchè condizioni sociali particolari lo consigliassero, ma perchè così avevano fatto i latini e non era quindi senza, permesso la necessaria licenza dei superiori, gittar nel fango della scena quello che non si aveva poi scrupolo a gittare nel fango della vita.

Le persone portate sulla scena non dovevano poi essere più di quattro nello stesso tempo, perchè il classico epicureo potesse avere la visione esatta delle cose senza fatica, nè il chiasso di tanta turba di gente venisse ad urtar troppo il suo sensibile orecchio. Il Naharro invece ne introdusse spesso a diecìne.

Orazio, che per buona fortuna fu molto spesso superiore ai suoi precetti, sapeva bene che non bastava il suo codice per fare i poeti e specialmente i drammatici, ma il volgo dei suoi critici era perfettamente convinto del contrario, per cui quell'*Epistola* trovò traduttori, annotatori e commentatori a iosa e con essa alla mano si approvarono o si condannarono gli autori drammatici. Il Giraldi infatti, per citarne uno, dell' intreccio, dei caratteri, dell'osservanza del decoro, della verosimiglianza della favola, della decenza di costumi, dell'elevatezza del linguaggio, dell'artificio esteriore insomma, faceva un criterio infallibile di giudizio, e così metteva Terenzio prima di Plauto, la *Cassaria* prima di tutte le altre commedie ariostotesche (2) e metteva Seneca prima dei tragici greci. (3)

---

(1) GIRALDI, *op. cit.* p. 22 a proposito di una trasgressione dell'Ariosto nei *Suppositi*

(2) *Op. cit*, p. 22 " La *Cassaria* è tanto più vaga e *artificiosa* di ogni sua commedia perchè quasi naturalmente si scioglie ,, tantochè ritiene si possa paragonare con tutte le latine il *2.o* Il luogo tiene la *Lena* ... per la naturale esplicazione del nodo e il 3.o i *Suppositi* in cui è molto riprovevole la *contenzione del servo col padrone* e di quest'ultimo col Senese, —

(3) *Idm* p. 33 Egli avanzò.... nella prudenza. nella gravità, nel decoro, nella maestà, nelle sentenze, tutti i greci che scrissero mai.

Il meccanismo si complicava da noi, l'esteriorità si faceva ognora più imponente, mentre sotto era il vuoto, perchè quasi interamente vuota era la coscienza italiana: si prescriveva un linguaggio speciale per ogni genere letterario, linguaggio divenuto ormai convenzionale; per la tragedia doveva essere sublime, con frasi peregrine, con andamento maestoso, ricco di figure pretenziose, e quello della commedia semplice e vicino al parlar familiare; il 1.o così era pesante e indigesto, come le orazioni degli occhialuti oratori ufficiali dell'epoca, il 2.o, essendo il linguaggio divenuto un arte di per sè stante, ed avendo ogni dotto dimenticato come parlava prima di esser tale, era scolorito, slombato e artificioso anch'esso.

Il Naharro giudicato con tali criteri doveva apparire poco meno che un barbaro; nel suo paese non si era verificata quella scissione tra classe colta e popolo, che si verificò da noi, per cui le classi erano vicine, sia nel modo di pensare sia nel modo di esprimersi, e il poeta portava con sè tutta la psiche del suo popolo: i suoi personaggi naturalmente non hanno nulla di quel decoro tutto esteriore e verbale di quelli della nostra commedia: il suo linguaggio non esce da stampi fissi, ma è quale lo richiede il momento, squisitamente lirico nei momenti di slancio di passione, ardentemente drammatico nei momenti gravi. In nessun momento il poeta perde di vista la vita reale del suo tempo, quantunque conservi un tono forse troppo umile anche nei momenti culminanti.

Metteva poi in scena non solo le fanciulle oneste, ma le fa parlare ed agire senza tutto quel superitegno che non hanno nella vita, e senza troppo sussiego verso le loro serve. Nè i servi ed i padroni sono da lui modellati nello stampo classico, ma sono assai più intimi nelle loro relazioni, senza che i servi tremino continuamente sotto la minaccia della sferza.

Queste furono le principali ragioni per cui la critica classicheggiante si mostrò così poco benevola col Naharro. sia in patria, sia in Italia. Tralasciando i giudizi apologetici o le dimenticanze ignoranti, ricorderemo come il Valdés trovasse non poco da riprendere in quelle commedie: per lui il Naharro, abilissimo nel condurre le parti umili, diventa impari al suo compito quando fa parlare personaggi meno umili.

Con vero disprezzo ne parlano invece alcuni critici italiani tra cui il Signorelli, per il quale quelle " *commedie sono sommamente basse, fredde, puerili, senza moto teatrale, senz'arte nell'intreccio, senza somiglianza nella favola e senza decenza nei costumi; gli argomenti poi sono di quelli* - dice - *che si debbono bandire da ogni teatro colto* ,, (1)

Questa critica, oggi che gli schemi fissi non sono più di moda e crediamo che tutto quello che ha vita nella realtà abbia diritto ad aver vita nell'arte, può far sorridere, ma in quel tempo aveva valore decisivo e condannava ed assolveva e molto spesso a torto.

Tuttavia possiamo renderci ragione dei moventi di questa critica: il dramma italiano era nato adulto, con tutte le perfezioni esteriori del dramma classico, mentre quello spagnolo era nato bambino e, prima di parlare, balbettava; uno era quindi immobile, chiuso in sè, l'altro ascendente ogni giorno verso la sua perfezione; non si capì insomma che il primo era uno scheletro e l'altro una persona viva. e che perciò doveva essere giudicato con criteri di relatività.

---

(1) NAPOLI — SIGNORELLI, *Storia dei Teatri, lib. II cap. VI p.* 253 Anche L'ANDRÉS (*Dell'Origine e progresso di ogni letteratura*) Parma 1785. *vol II parte I p.* 227 giudica non meno stoltamente: *Qual gergo* — dice — nella *Serafina* di Latino, d'Italiano, di Castillano e di Valenzano? Qual in soffribile intreccio e mal preparato scioglimento nella *Soldatesca*, nella *Jacinta* e in tutte le altre?

Il dialogo è poi basso e triviale ecc

Inoltre v'è qualche cosa in tutta la letteratura spagnola e specialmente nel teatro, che ci getta come in preda ad un certo disagio spirituale sí da darci l' impressione di un mondo sconosciuto, in cui ci pare di non poter respirare a pieni polmoni. Poche altre letterature che abitualmente studiamo ci portano così completamente fuori del nostro ambiente storico, del nostro abituale modo di pensare, di sentire e di rappresentare la realtà, in un'atmosfera del tutto nuova, in un mondo ricco di energie potenti, esuberanti e ribelli ad ogni freno. E ciò è notevole specialmente nel teatro, in cui si specchia tutta la vita spagnola, teatro che si presenta tanto diverso dal nostro, sia per i sentimenti a cui s' ispira, come per la diversità dei canoni a cui si uniforma.

Tutto un diverso patrimonio ideale, e tutta una diversa maniera di concezione e rappresentazione artistica, danno allo scrittore spagnolo fisionomia originale anche quando elabora la materia altrui. La sua imitazione non sa essere se non traduzione quasi fedele, o libera ricreazione: Il Naharro solo raramente traduce, più spesso piglia dai nostri il motivo generale o qualche spunto particolare e poi agisce liberamente, dando a tutto fisionomia originale e prettamente spagnola. Lo stesso fenomeno si nota su pergiù in tutto il teatro spagnolo per cui prima di studiare i debiti particolari del Naharro, crediamo utile fissare nelle linee generali senza pretese di dar però lezione agli altri, la fisionomia propria di ciascuna civiltà.

§ 5 - Il problema è stato posto da tempo, specialmente quando si è trattato di stabilire confronti fra la poca vitalità del nostro teatro e la vita prepotente di quello di altre nazioni; ci si è domandati allora perchè a noi sia mancato un teatro nazionale, contrariamente a quanto è avvenuto presso altri paesi.

A noi pare che la questione non possa essere considerata a sè, ma collegata a tutta una lunga catena di fatti.

Si tratta, secondo noi, di tutto un patrimonio spirituale che ci mancò, si tratta di un complesso di cause che portarono di conseguenza la mancata unità nazionale, e nella letteratura drammatica l'imitazione servile dei classici e la mancanza di un teatro nazionale. Per questo crediamo che il nostro sguardo debba rivolgersi per prima cosa ad esaminare il particolare sviluppo della civiltà italiana di cui i generi letterari sono manifestazioni immediata: ognuno di essi corrisponde ad uno stato particolare di quella e non può nascere se non dove la civiltà piglia quei particolari aspetti. Il teatro nazionale è sviluppo e continuazione dell'epopea nazionale e non può nascere se non laddove una nazione passa faticosamente da un'età barbaricamente eroica, in cui si forma un ricco patrimonio di leggende ed ha l'epopea nazionale quale forma primitiva della propria storia, all'età in cui si consolida politicamente ad unità nazionale. Ora in Italia mancarono proprio queste condizioni: da noi fino dai primordi si diedero due fatti notevoli: la mancata fusione coi popoli barbari del nord per cui venne a mancare il fervore barbarico e venne a mancare quel complesso di miti che alimentano le epopee nazionali, e l'eredità della civiltà romana che ci fece nascere adulti, tenendoci spesso fuori della realtà contingente, con sogni ed aspirazioni impossibili. L'oscuramento totale della vecchia civiltà non si verificò da noi, per cui non ritornammo allo stato primitivo, a bamboleggiare ingenuamente, e coll'ingenuità e la credulità ci mancarono gli istinti e gli slanci dei fanciulli.

Fino dal principio si nota da noi marcata tendenza al distacco tra la borghesia colta ed il popolo, tendenza spiccata della classe colta a chiudersi fuori della realtà nel mondo della scienza, dell'arte e della fantasia. Tuttavia prima di Dante le lotte di parte, il fervore religioso ecc. non permettevano questo distacco, ma rapivano nel loro turbine tutti indistintamente, per

cui si viveva di lotta e si pensava fortemente, cosicchè in questo periodo la poesia rampolla generalmente dalla vita e se il dotto si sprofonda nel regno della scienza, lo fa per amore della vita non della scienza stessa. In Dante e nei suoi coetanei si sente ancora gagliarda la realtà vivente, in lui sono ancora unità inscindibile l'uomo e il poeta: vigoroso è in esso il patriota, il credente, l'uomo di parte e il sostenitore dell'idea universale dell' Impero; Dante pone nei suoi atti tutto sé stesso, tutta la sua passione. e fa la sua grandezza della sua sventura. Ma la sua è l'ultima parola di un'età è il testamento di un'epoca ai secoli che verranno, poi quell'età tramonta, la bella unità di tutte le facoltà umane si scioglie; la coscienza infiacchisce: gl' ideali del passato tramontano nell'indifferenza o nell' irriverenza. Ed anche la tradizione letteraria viene ad essere interrotta e i germi dei nuovi generi letterari, che si trovavano ancora misti e compressi nell'opera di Dante, non possono avere il loro pieno e libero sviluppo, perchè la civiltà che segue non è svolgimento organico della precedente, ma è totalmente nuova o ad essa apposta. Al popolo italiano viene a mancare l' interesse per la vita reale e la coscienza eroica, quell'entusiasmo cioè quell' intima fiamma che suole venire dalle forti convinzioni e dalle magnanime aspirazioni dei popoli, come degl' individui, che non distinguono fra pensiero ed azione, fra essenza ed apparenza. Petrarca è sulla nuova china; in lui gli antichi sentimenti appariscono già come smussati: in Boccaccio l'uomo nuovo è realizzato. e l'uomo nuovo è colui che ride degli ideali ascetici, delle bambolerie, degli eroici furori del Medio-evo; per lui patria, famiglia. religione, bello morale ecc. sono vuoti nomi; unica deità l'arte e la scienza.

L'eredità di Roma antica. a cui tutti i dotti italiani pretendevano di aver diritto, ci nocque, trastullandoci con il sogno di una grandezza che non era più, con la prospettiva di una

realtà che era sogno. Per l' " *Italia le gentí a vincer nata - e nella fausta sorte e nella ria* ,, , si dimenticò l' Italia asservita allo straniero, avvilita, divisa ed oppressa.

Gli avvenimenti del secolo XIV contribuirono all'avvento del mutamento profondo prodottosi nella coscienza italiana. L' idea imperiale, a cui aveva fermamente creduto il Medio-evo, cade in un'ondata di ridicolo per colpa di Enrico VII e dei suoi successori: rimane però l' ideale astratto, con cui gl' italiani non cessano di trastullarsi. Compiuto ormai il ciclo vitale dei liberi comuni e delle libere republiche italiane, incomincia il doloroso periodo delle Signorie, che fiacca definitivamente la coscienza di nostra gente e abitua il popolo all' ipocrisia e all'indifferenza. I fieri cittadini, che avevano fino ad allora formato il nerbo delle milizie paesane e preso parte attiva al governo della propria città, sono fatti tacere o soppressi dal pugnale del sicario; ai liberi eserciti si sostituiscono le milizie mercenarie, che divengono veramente arbitre della vita e degli averi degl' Italiani che si abituano a vedere la patria percorsa dalle orde prezzolate, non d'altro bramose che di rapina, di strage, di gozzoviglia e di spadroneggiare. Il valore italiano, si dice, non è ancor morto, ma dov'è? In qualche tentativo isolato, in qualche esempio spicciolo, ma la massa del popolo non s'accorge del suo servaggio e batte le mani e ride.

Così, mentre nel resto d'Europa, fusisi ormai i vari popoli, si formano le nuove unità nazionali, in Italia continua lo sminuzzamento nelle Signorie, tanto peggiore però, perchè uccide anche la coscienza civile del popolo, contribuendo allo sfacelo morale degl'Italiani.

Il Papato poi, colla sua scandalosa condotta nell'ultimo periodo di lotte tra Guelfi e i Ghibellini, coi suoi continui appelli allo straniero a danno della Patria e in difesa dei suoi interessi temporali, e finalmente la scandalosa schiavitù di Babilonia

e il doloroso scisma che le tenne dietro, ridusse gl'italiani all'indifferenza completa anche in materia religiosa; la condotta pochissimo esemplare del clero portò più in là ancora e cioè all'irriverenza, che travolgeva insieme forme transitorie e principi eterni della religione.

Ad accelerare il tramonto completo delle idealità medievali concorse potentemente il Rinascimento: l'antichità disseppellita e studiata con delirante entusiasmo, assorbì tutta l'attività degl'Italiani che, chiusisi nel regno dell'arte e dell'erudizione, dimenticarono la realtà vivente nell'ora, e non videro più l'Italia corsa, predata, incendiata, avvilita, incatenata. Innamorati del mondo antico così splendido di forme artistiche, e dell'ideale antico tutto terreno, tutto rivolto a godere l'attimo che fugge, sentirono disprezzo profondo per tutto ciò che li aveva preceduti: quello che per il Medioevo erano le tenebre fu per essi la luce e viceversa; l'ideale eroico del cristianesimo, coi suoi furori mistici colle sue aspirazioni ultra terrene, colla sua negazione della vita presente, parve vaneggiamento di spiriti malati. Si disse definitivamente addio alla teologia e s'iniziò il dominio della scienza e del vero. Senza tener conto di 1400 anni di storia e della grande rivoluzione spirituale portata dal verbo di Cristo, nella reazione al Medioevo si andò tant'oltre, da credere possibile di rivivere in tutti i suoi aspetti la vita dell'antichità.

Si venne così a creare un mondo fittizio non vissuto, ma contemplato; si cercò di attuare l'ideale del saggio giusta il precetto d'Orazio, godendo raffinatamente e completamente la vita e rifuggendo da tutto ciò che potesse turbare la quiete spensierata dei novi epicurei.

Quindi niente pensiero dei mali presenti, niente tentativi di resistere all'ineluttabile, niente pensiero del aldilá, niente paure o speranze mistiche.

Fu però distruggere senza ricostruire: il medievo rovinava ma dalle sue macerie non sorgeva il nuovo edificio; si abbatteva il regno teocratico, senza che accanto gli si costruisse la nazione libera, con nuova coscienza ed aspirazioni più umane: il complesso di eroici sentimenti e di mistici furori, che erano stati l'anima della vecchia società, cadevano sotto i colpi della critica demolitrice, cedendo il posto alla completa indifferenza. L'Italia colta si chiude nel regno dell'arte, e si disinteressa completamente dei problemi dell'ora, guardando come da un alto soglio collo stesso disprezzo e gli stranieri che correvano le nostre belle contrade in lungo e in largo, e il popolo non iniziato ai misteri dell'arte e della civiltà antica Si formò così una classe borghese interamente chiusa nel nuovo mondo del pensiero e della bellezza artistica di cui fece la sua delizia, staccandosi completamente dalla gran massa del popolo, che non poté seguirla nei misteriosi recessi; finirono così le due classi col non aver più quasi nulla di comune, col non intendersi più.

Ridottasi la vita della classe colta nelle corti, si pose ogni studio nell'esteriorità composta, elegante, piena di grazia, di compostezza: si codificò al tempo stessa la maniera di vivere e di parlare. Il bello fu cercato ed attuato in tutte le manifestazioni della vita, ma fu un bel velo che ricoperse un abisso vuoto, la coscienza italiana.

La massa dei letterati, abituata al falso vivere di corte, portò nell'arte lo stesso concetto a cui informava la vita, e credette trovare il pregio artistico nella bellezza della veste esteriore e non in qualche cosa di più intimo e di meno facilmente analizzabile. Abituati al niente di troppo, al giusto mezzo, all'aurea mediocritas, alla galanteria misurata e simulatrice, non volevano in arte niente che laceresse i ben costrutti orecchi: pesare perciò le sillabe, le parole e le frasi; non dire rozzamente le cose col vocabolo proprio, ma con un'elegante figura; scegliere le lettere e

le parole più eleganti e armoniose ecc. Si venne così ad attribuire alle lettere dell'alfabeto un valore intrinseco; si ebbero le lettere dolci, aspre, armoniose, rozze, eleganti, ecc; (1) dal loro insieme risultavano le varie specie di parole e dall'insieme di parole i vari generi di stile di buona memoria. Ideale poetico dell'età, sconcertata dai contrasti troppo vivi di luci sfolgoranti e d'ombre gigantesche dell'opera di Dante, fu Petrarca, in cui il puro splendore dell'arte antica brillava di luce viva, ma eguale.

Ideale della vita l'inazione, il vivere "tranquillo ne l'ombra di un platano folto ,,. l'ozio, il torpore, la vita idillica cioè, di cui è specchio l'*Arcadia*

E più ci avviciniamo all'età in cui si sviluppa la letteratura drammatica e più il solco che divide le classi italiane si fa profondo, più la vita della classe colta diviene inerte, vuota e corrotta, più l'unità nazionale si fa lontana, e più ancora è assente dall'anima della nostra gente la passione civile, religiosa e patriottica, che sono l'anima della letteratura drammatica.

Rotti i vincoli familiari, rilassati i costumi, corrotto e corruttore il clero, le religione ridotta ad un complesso di pratiche pompose, di esteriorità vuote, e gl'Italiani che di tutto si disinteressano e di tutto ridono: un'apatia completa caratterizza ormai la vita del nostro popolo: la Patria divenuta un nome vano per i più, il Cielo e l'Inferno spauracchi da fanciulli; ecco il nostro Riuascimento fuori dell'arte.

Qualche voce si leva qua e là a rammentare agl'Italiani che c'è una patria "lontana, oltre le stelle ,, , invano se ne leva qualche altra a rammentare che gl'Italiani hanno una patria anche di quà delle stelle; l'una e l'altra restano suono senz'eco, vox clamantis in deserto.

---

(1) BEMBO, *Le prose della volgar lingua*. Ed. Sonzogno.

Mancando dunque a noi tutto quel complesso di condizioni spirituali, mancando l'unità nazionale, sia come realtà contingente, sia come unità spirituale, mancandoci quel complesso di tradizioni eroico-leggendarie che formano i miti delle nuove civiltà, ed essendoci finalmente staccati dal Medioevo e chiusi nel mondo della fantasia, dovevano naturalmente mancarci quelle manifestazioni letterarie che sono il frutto spontaneo di una vita attiva, agitata, vissuta con passione in tutti i suoi aspetti, il frutto delle lotte politico-religiose di un popolo, Mancando in fine a noi il dramma della vita, doveva per forza mancarci il dramma come arte, perchè esso nasce laddove c'è una patria opposta a tutte le patrie, una fede opposta a tutte le fedi, dove sono degli uomini che sentono la dignità e la grandezza delle funzioni della vita, dove c'è una sola anima nazionale attiva e cosciente, dove ci sono entusiasmi patriottici, religiosi, civili e guerrieri.

E noi infatti non avemmo il nostro teatro nazionale.

Sotto i colpi della rinascente civiltà classica, caddero le agitate ed imperfette forme letterarie dell'età precedente e s'imposero le nuove; il teatro popolare e religioso aspettò invano chi lo togliesse dal suo stato di amorfismo e gl' infondesse spirito vitale. Né c'è da meravigliarsi però se, soffocata la civiltà di cui era genuina ed adeguata espressione, il teatro tradizionale non sopravvisse come in altri paesi, ed è inutile lamentare che ci sia mancato un genio drammatico che, togliendo il vecchio teatro dall'umile stato in cui giaceva, lo sollevasse alla perfezione artistica raggiunta da tanti altri generi; da meravigliarci sarebbe se, dati i precedenti, fosse avvenuto il contrario. Il nostro teatro infatti, non essendo espressione della vita giornaliera, nè continuazione ed evoluzione di quello medioevale, non ebbe sviluppo, ma s'impostò subito come perfetto, come qualche cosa di completamente formato e chiuso in sè, per cui le prime commedie so-

migliano le ultime. Fu però perfezione esteriore, opera di paziente costruzione, non creazione, non opera viva.

Come in tutto, anzi più che in tutto il resto, si credette che il contenuto fosse indifferente e il segreto stesse nella veste esteriore; si credette che la vita del Cinquecento o quella di Roma antica fossero indifferenti all'artista drammatico, anzi si pensò che la vita moderna non fosse degna di entrare nel dramma se non in toga e coturno. Si credette che per riuscire poeta tragico bastasse moltiplicare i casi luttuosi, gonfiare le gote ad ogni passo, abbondare in belle sentenze, in gravi parlate; mantenere tono maestoso ed accigliato, spiegare le vele nel mare della retorica.

E la commedia non fu, meno impossibile della tragedia. É vero che in Italia di comico era ricca la vita, nè mancava davvero la voglia di ridere di tutti e di tutto, ma non crediamo sia questo il comico che può dar vita alla commedia, essendo riso senza scopo, non mosso da un principio serio. La commedia ci pare non debba essere una risata su burle, su detti faceti, su tipi sciocchi o convenzionali, ma demolitrice del brutto della vita per mezzo del ridicolo, il quale non è una qualità di per sè stante, ma il risultato di un contrasto espresso o sottinteso. Il brutto deve stare in contrasto col bello, il comico con un principio serio. Ora dov' era, nello sfacelo generale di ogni idea morale, politica e religiosa, qualche cosa di serio e di nobile da contrapporre al brutto abbondante dovunque?

Anche la Commedia, come la Tragedia, uscì dunque dal cervello di Giove con tutte le sue perfezioni; sotto le apparenze della vita però si nascondeva la morte; era la bella statua che non voleva parlare. La vita rappresentata nelle nostre Commedie è contemplata, non vissuta, per cui costa pazienza e lavoro, ma non ire, disinganni, odi ed amori; manca quindi il colorito, la vivacità, il rilievo; le scene sono popolate di fantasmi

brancolanti nell' ombra, non caratteri, ma tipi, non persone vive, ma mummie. Anche qui tutto lo studio è posto nel congegno, nella veste, negli apparati, nell' onda sonante della forma letteraria, per cui tanto la commedia che la tragedia, ridottesi a vuota musicalità e a sfoggio di apparati, senza contenuto vitale, finivano nel *Melodramma* da un lato, nella *Commedia dell'arte* dall'altro, e centinaia di drammi esaltati come perfetti dal Giraldi, dal Tiraboschi, dall' Andrés, dal Napoli-Signorelli ecc. giacciono oggi dimenticati sotto un non indifferente strato di polvere.

§ 5 - Mentre da noi un complesso di cause impedirono la formazione di una forte coscienza nazionale, favorendo invece il distaccarsi della borghesia colta dal popolo, e il formarsi della tradizione letteraria tutta fuori della realtà viva, presso altri popoli, fra cui non ultimi quelli della Penisola Iberica, si aveva lo sviluppo non interrotto delle civiltà medievale, che portava alla costituzione dell'unità politica, nonchè dell' unità di sentimenti nazionali di quel popolo.

E le cause dell'un fatto come dall'altro sono specialmente storiche. Da noi infatti, mancando la fusione coi popoli del nord mancò quel profondo imbarbarimento che avrebbe dovuto portare al distacco quasi completo della tradizione romana, e alla formazione di quella civiltà eroico-barbarica, colle sue leggende e i suoi miti meravigliosi, Troppo rimase a noi di Roma, quando Roma non esisteva più, per cui spesso la contemplazione del passato ci distrasse dall'azione nel presente ; ci trovammo così costretti assai spesso a dar forma romana alla materia medievale venutaci dalle altre nazioni.

I popoli Iberici invece si staccavano completamente dal vecchio tronco e si fondevano lentamente, ma completamente coi barbari invasori, formando un popolo nuovo. con aspirazioni nuove e finalità nuove. Quel che restava di romano, e non era affatto indifferente, restava come sentimento, come principio co-

stitutivo dell'anima spagnola, e andava diventando ognor più latino ecclesiastico: nella Spagna medievale, profondamente cristiana infatti, il fondo etico-romano vivo nell'anima del popolo, non si staccava più nè si opponeva al fondo religioso.

Nè mancarono poi le condizioni favorevoli perchè l'ideale nazionale e religioso mettesse nel popolo radici solidissime.

La conquista araba, dati i suoi moventi religioso-politici, venne a consolidare ogn'or più quei sentimenti, fissando l'attenzione del popolo tutta al di là dei Pirenei intorno alla monarchia visigotica, che doveva procedere vittoriosa da Oviedo a Granata. La guerra combattutasi assunse carattere prevalentemente religioso, contribuendo all'ingigantirsi del sentimento cristiano nel popolo, fino a renderlo barbaricamente eroico, fanatico, intollerante.

Chiusasi la Spagna nella lotta nazionale non partecipò troppo alla formazione e all'evoluzione di quel complesso d'idealità che la Chiesa rese universali, e che formarono il fondo delle altre letterature neo-latine, quali l'attuazione dell'idea Imperiale in occidente, colla quale si collegano tutti gl'ideali politici religiosi e letterari dei paesi d'oltre Pirenei, come la cavalleria, l'espansione religiosa cristiana ecc. Per questo, mentre la Spagna fu il più fermo baluardo contro l'invasione mosulmana, difensore della Chiesa fu Carlo Magno coi suoi paladini, ed epopea universale divenne la franco-carolingia, non già la spagnola. La Spagna rimase infatti quasi completamente estranea alla vita europea, alla quale non dette il suo contributo, nè alcunchè del suo colore; essa si formava una civiltà a sè, tutta nazionale, tutta particolare, in cui sopravvisse si un fondo latino, ma elementi svariatie non meno importanti entrarono nella composizione da cui escì il quid novum. Fra questi, s'è già detto, potentissimo l'elemento cristiano, quel complesso cioè di cose nuove, di finalità nuove, di aspirazioni nuove nonchè di

forme nuova, che costituisce l'essenza viva del cattolicesimo il quale agì potentemente in Ispagna, sia come intimo sentimento, sia come pompa esteriore: risultò così una fede ardente. esaltata, intollerante, superstiziosa.

Terzo, ma non ultimo, viene l'elemento germanico, che non è come da noi elemento d'accatto, ma elemento vivo che agisce potentemente col suo culto della forza, del valore individuale, col suo spirito insofferente di ogni limitazione della propria individualità, col suo disprezzo di ogni legge che non fosse quella dettata dalla propria spada. Si aggiungano a questi elementi non meno importanti quali l'influsso, troppo negato e troppo esagerato, degli arabi e una certa tinta di bizantinismo portata da Goti conquistatori ed avremo in iscorcio il complesso quadro degli elementi che concorsero alla formazione della civiltà spagnola.

E sotto la pressione di queste condizioni storiche ed etiche si ebbe un ritorno ad una specie d'infanzia, ad uno stato primitivo e barbarico, con istinti ed aspirazioni proprie di tale età: grande ardore religioso e guerriero, profondo senso dell'onore e del dovere, ricchezza di fantasia e credulità grande. E tale civiltà maturò lentamente e gradualmente senza che elementi estranei venissero ad affrettarne, o comunque a turbarne il processo. La lotta coi Mori, chiusasi coll'ultimo giorno del Medioevo, contribuì allo stabilizzarsi del carattere eroico del popolo spagnolo, tenendo il popolo però sempre al contatto colla realtà giornaliera, mentre la comunanza d'interessi teneva unita la nazione in tutte le sue classi, che sui campi di battaglia avevano frequente occasione di conoscersi e vagliarsi, sia nel valore, sia nella viltà.

E dall'osservazione giornaliera sui campi di battaglia e nella vita civile nacque l'abbondante vena comica propria di tutto quel popolo, vena che trova il suo sfogo anche in mezzo all'e-

roismo dei compagni del Cid. Quel perdurare delle lotte epiche in età non più epica, quel continuarsi delle condizioni che avevano dato vita ai miti eroici nazionali, impedì che su questi si compisse quel tardo lavoro della fantasia, da cui sarebbe venuta fuori quell'epopea fantastica coi suoi caratteri irreali con cui si svolse più tardi la francese.

Alla società spagnola mancò pure quell'organizzazione feudale dell'Impero d'occidente, in cui si trovavano così spesso di fronte vassalli e Re, per cui mancò quasi completamente l'esaltazione dell'eroe ribelle, del barone singolo sopra la massa e sopra il re; anzi in tutti sono comuni i sentimenti della più sincera devozione al loro sovrano. Altro carattere di quel popolo è il generalizzarsi dei sentimenti eroici. Nella lunga lotta coi Mori esso fu spesso abbandonato a sè stesso, per cui si abituò a far da sè, stringendosi attorno a qualche nobile barone, che diveniva oggetto del suo canto e della sua ammirazione. Condividendo giornalmente i pericoli della guerra senza una classe speciale su cui ricadesse l'onore e l'onere della lotta, il popolo si abituò a non riconoscere nessun merito che non fosse guadagnato colla spada in pugno; ed essendo lotta nazionale, religiosa ed etnica fu generalmente e vigorosamente sentita dalla grande massa popolare, in cui si perpetuò così una psicologia eroica che dura ancora, e diede luogo ad una cavalleria borghese, il cui sentimento era dunque generale e non privilegio di una classe speciale, ciò che spiega il titolo di *caballero* così diffuso in Ispagna.

Nel lungo processo storico poi si formavano sì varie classi, ma non si opposero l'una all'altra, essendo una selezione spontanea, un nobilitarsi graduale; ma vi fu in tutti unità di sentimento, unità di aspirazioni e di tradizioni; in tutti un'anima sola.

La vita nazionale fu sentita da tutti fortemente: la fede infiammò egualmente tutti i petti, gli stessi sentimenti di fierezza

personale parlarono forte a tutte le coscienze, per cui la letteratura è specchio fedele di quel complesso di sentimenti che rozzi ed elementari nel popolo, si affinano e si fanno più complessi nelle classi colte, ma sono sempre gli stessi; e per questo si ammira l'unità tanto mirabile della lingua spagnola, che è unica nella sua evoluzione storica e nella sua reltá presente, quantunque molto di artificioso vi sia stato introdotto negli ultimi secoli dall'accademismo.

Lingua e letteratura infatti nei migliori momenti sono di carattere prettamente popolare.

In fine poi, mentre da noi il Rinascimento s'imposta come ritorno completo all'antichità, e come assoluta negazione del Medioevo, in Ispagna, arrivando quasi un secolo dopo, quando cioè la coscienza nazionale si era completamente formata, s'imposta come elemento fecondatore dei vecchi germi del Medioevo, affrettando la trasformazione di esso in età moderna. Da noi trovò lo sfacelo nazionale, la caduta di tutti gl'ideali dell'età di mezzo, nonchè la tendenza alla scissione delle classi sociali; in Ispagna invece trovò l'unità nazionale compiuta, lo spirito nazionale formato, e i sentimenti guerrieri, religiosi e morali fortemente radicati; giunse proprio quando la lotta coi Mori si chiudeva e il vessillo dei Re cattolici sventolava sull'Alambra, quando le navi di Colombo ritornavano dai lontani regni d'America e le truppe aragonesi intraprendevano la conquista d'Italia. Niente di più grande rammenta forse la storia che la Spagna al cadere del sec. XV. In tali condizioni il Rinascimento fu quello che poteva essere, cioè la scuola a cui il gusto artistico della nazione s'affinò, l'ideale che guidò nella composizione delle nuove opere d'arte, la miniera di miti e di finzioni artistiche inesauribilmente ricca; a tale scuola si appresero la misura, l'armonia, la proporzione dell'opera d'arte.

In fondo però la civiltà spagnola rimane la stessa, evoluzione organica di più secoli di vita eroica.

Per quello che riguarda la drammatica, dalle lettereture classiche e dagl'Italiani, impararono gli spagnoli la regolare tessitura del dramma stesso, il quale nel fondo rimase quello che era, evoluzione cioè dei miti eroici in età storica, o agitazione diuturna dei grandi problemi nazionali, morali e religiosi. In generale i poeti drammatici non si fecero schiavi dei loro modelli ma procedettero tenendo d'occhio i precetti e il popolo, la perfezione artistica antica e la realtà vivente, l' ideale astratto del bello e la relatività delle sue incarnazioni nella vita, per cui il popolo spagnolo trovava tutto sé stesso in quel teatro, coi suoi difetti, i suoi pregi, coi suoi sentimenti non mascherati, col suo passato e colle sue aspirazioni ad un avvenire di grandezza. Ne risulta quindi un teatro pieno di originalità e di vita, in cui si specchia fedelmente l'anima del popolo non solo nei suoi grandi motivi, ma in tutta la sua minuta e varia storia giornaliera; in esso trovano posto infatti, accanto alle grandi tradizioni storiche e alle aspirazioni religiose, le umili leggende care al popolo, i canti più noti e più diffusi, i motivi lirici tradizionali, le romanze suonanti sulla bocca di tutti ecc.

Così anche in Ispagna, come in Grecia, tra la letteratura eroica, la lirico-didattica e la drammatica non vi è discontinuità di svolgimento, come discontinuità non è nella vita.

Anima di questo teatro, spirante grandezza eroica senza pari, sono i più forti sentimenti dell'anima spagnola: l'amore, ardente, galante, cavalleresco, omaggio appassionato alla donna, o tremendo sentimento di gelosia quando si tratti della famiglia, cosa sacra per lo spagnolo dei secoli XVI e XVIII. La donna maritata infatti entra quasi esclusivamente nelle Commedie di *Capa y Espada* (drammi eroici), nelle quali ha modo di scatenarsi nella maniera più violenta la gelosia, il sentimento del

punto d'onore, la fierezza personale, per i quali ultimi sentimenti si sacrificano spesso i più sacri e i più cari affetti, o si va incontro alla morte colla più solenne ad implacabile logica. Viene poi il sentimento nazionale, fortemente sentito da tutti in tutti i suoi aspetti, e finalmente l'ardente fede religiosa che infiamma e tormenta molto le anime d'oltre Pirenei. Mai però si perde di vista la realtà per sostituire a quella un'altra realtà costruita dalla nostra fantasia.

Espressione costante di questi sentimenti è un lirismo esaltato, ardente, colorito, pieno di brio, concettoso spesso e pieno di bisticci; ignota è la scarna siccità ragionativa dei comici o tragici italiani,

Il teatro spagnolo però visse, in generale, troppo al di là dei Pirenei e si nutrì troppo esclusivamente di sentimenti tipicamente spagnoli quanto poco sentiti, nella loro interezza, dai rimanenti popoli europei, per cui, mentre Molière, e Shakespear ancor più, scrivevano drammi che varcavano gli angusti limiti delle patrie loro e divenivano universali, Lope de Vega, che pure è grandissimo, scrisse i suoi, che sono la più alta espressione del genio spagnolo dopo il *Quijote,* ma che sono troppo particolarmente spagnoli.

Questo cumulo di elementi costitutivi dell'anima e della civiltà spagnola, dà a quel teatro profonda originalità, non solo nel fondo, ma nella stessa parvenza, nell'espressione artistica cioè. I romantici infatti, quando additavano la Spagna come modello delle nuove teorie artistiche, non intendevano parlare solo del fondo etico — storico — religioso, ma anche dell'atteggiamento che quella materia prendeva divenendo opera d'arte.

L'espressione artistica, la forma italiana, era classica per eccellenza; vi predominavano cioè le forme plastiche, la tendenza alla generalizzazione dei pensieri, la materializzazione dei concetti, a cui servivano le continue figure retoriche e le reminiscenze mitologiche.

Caratteristica dell'arte classica nostra era - dice il De Santis - la forma in riposo, l'armonia delle linee, la purezza del disegno. (1) La visione del poeta classico, il cui spirito non era ancora tormentato dai formidabili problemi posti all'anima umana da Gesù Cristo, era serena, calma, sorridente; era l'io proiettato continuamente davanti a sè stesso, era lo sdoppiamento della coscienza dell'artista, anche quando era esso stesso soggetto ed oggetto dell'arte sua. Di qui quel sorriso che non è mai sguaiato, quel gemito che non è mai grido, quella linea che non sale più su dell'arco, quel costante fondersi delle parti nell'armonia del tutto.

Il Medioevo invece fu tutto l'opposto dell'antichità classica, avendo G. Cristo turbato quelle serene coscienze colle terribili domande poste all'uomo; con lui lo sguardo umano si getta risolutamente negli abissi dell'anima, ritrova la coscienza, ritrova le sue finalità ultra umane, si riconosce qualche cosa di diverso dalla materia, e riconosce che il suo regno non è la terra, come fino ad allora aveva creduto. Ma la coscienza svegliata turba la calma interiore, coi suoi dubbi, colle sue paure del domani.

Il regno della materia cessa e comincia quello dello spirito che dalla materia anela al distacco, anela a divenire puro spirito, particella incommensurabile d'Iddio. In arte si ha quindi la tendenza all'idealizzazione della materia.

La grande rivoluzione poi, portando lo spirito umano in un regno non ancora conosciuto, lo metteva dinanzi a finalità nuove, gli dava aspirazioni nuove, per cui quasi questo si smarrì e la civiltà tornò così a bamboleggiare; la complessità spirituale antica si perdette, e un infinito numero di elementi, in gran parte nuovi, turbinarono nelle menti umane, senza riuscire a comporsi in sintesi e in armonia. La visione si turbò; si ebbe il riso non

---

(1) DE SANCTIS FRANCESCO, *La letteratura italiana nel sec. XIX p.* 135 e qua là nella sua *Letteratura Italiana.*

più misurato, si ebbe il grido non più represso; si ebbe il porsi dei varii elementi ciascuno a sè, si ebbe lo slancio mistico verso l'infinito, e così alla rappresentazione artistica per via d'immagini plastiche, per via di concetti generali, e per via di figurazioni intermedie, successe la rappresentazione diretta, immediata, si ebbe il particolare, il nome distintivo invece del giro elegante; si ebbe la forma agitata e torbida, la tetra chiesa gotica piena d'ombre e di mistero, dalle guglie lanciate verso il cielo come uno spasimo, invece della composta e luminosa costruzione romana.

E la civiltà spagnola, come ci si presenta con tutta l'eredità del Medio-Evo quanto a fondo etico, politico, religioso ecc, ci si presenta con una marcata tendenza a conservare questi caratteri distintivi della concezione e rappresentazione artistica di quell'età, per cui in principio ne riceviamo l'impressione come di qualche cosa di dissueto e di strano.

Queste erano dunque le disposizioni spirituali con cui il Naharro leggeva ed imitava i nostri poeti comici, a lui tanto diversi.

Capitolo III

§ Elementi nazionali e latini nelle commedie del Naharro - § Le Commedie del Machiavelli e alcune del Naharro - § 3 Il miscuglio dei linguaggi nel teatro italiano e nelle commedie del Naharro § 4 Il tipo del frate ipocrita - § 5 La *Calandria* e la *Calamita* - § 6 La *Comedia Aquilana* e le sue fonti principali.

Il Naharro s'è servito delle commedie italiane quale modello delle proprie; dalle stesse commedie ha preso motivi, colori, spunti ed ispirazioni per le sue, ma non è stato questo il suo solo modello. Lo spirito animatore delle sue commedie resta in fondo essenzialmente spagnolo, la vita rappresentata, i personaggi, l'ambiente, tutto è spagnolo almeno nelle tinte. Su lui, più ancora che sull'Encina, esercitò potente fascino la *Celestina* e ad essa tenne costantemente l'occhio, come nota già Alberto lista e da lei prese tutto il fondo psicologico dei suoi personaggi, nonchè tutta una serie di tipi e motivi, quale il giovane e la giovane innamorata, le serve compiacenti, i servi furbi, i ruffiani, i fanfaroni i vigliacchi. Gli amanti sono ancora del tipo così fortemente individuato da J, Ruiz in *Don Melón* e in *doña Endrina*; i servi discendono in linea diretta da *Don Hurôn*, tipi tutti ripresi dall'autore della *Celestina*, che ne rinnova e ne modifica in parte la psicologia, e dal quale vengono al Naharro. In quest'ultimo tali giovani sono ancora i figli del sec. XV, epoca di cortigiana corruzione e mancanza di energia morale; loro ufficio è ancora quello di cantar versi d'amore, corteggiar dame, conquistar fanciulle oneste, eludendo la guardia dei genitori, quello di vestire paludamenti sfarzosi, armi dorate, dandosi l'apparenza di cavalieri, senza avere però il desiderio di sopportare le fatiche e i disagi della guerra, tutta roba da lasciarsi ai soldati che J. De Narvaez chiama " comunales „ (1).

---

(1) M. M. Y PELAYO *op. cit.* t. VI p. CCLXXVIII

Sono figli di quel secolo in cui la famiglia perdeva in parte il culto di cui era stata oggetto, la fede non era più sentita profondamente, il contenuto serio della vita si era perduto in parte, onde il cavaliere si dà tutto alle occupazioni più frivole fra cui quella del Don Giovanni, mentre in pratica biasciava magari preghiere in rima e proteste di pentimento.

Le fanciulle sono anch'esse tagliate sul modello di Dona Endrina e meglio ancora di Melibea, come Febea (nella *Comedia Himenea*) come Calamita (Com. omonima) Felicina (*Comedia Aquilana*); sono fanciulle generalmente nobili, appasssionate, ardenti, anelanti alle nozze, per arrivare alle quali non guardano i mezzi. Conquistarle non è cosa eccessivamente difficile, ma prima di divenir del vincitore mercede esigono dal giovane innamarato il giuramento di fedeltà e il matrimonio segreto.

L'intrigo teso dal giovane amante è quasi sempre identico a quello della *Celestina*, ma è ora condotto da servi e serve compiacenti, e termina per lo più col solito convegno, notturno o no: Così nell'*Himenea*, così nell'*Aquilana* e nella *Calamita*.

Per l'*Himenea*, che è la più celestiniana, già ebbe a notare Alberto Lista che, non solo l'intrigo generale, ma un numero stragrande di particolari sono presi alla *Celestina;* lo stesso può ripetersi pure per la *Comedia Aquilana*, in cui sono celestiniani oltre i tipi, il primo incontro di Felicina e Aquilano *(Jornada II)*, il loro convegno notturno e la caduta di Aquilano.

Inutile poi ripetere come ritorni molto spesso la stessa espressione verbale della *Celestina* stessa. (1)

---

(1) Vedasi ad esempio le parole di Dileta a Felicina: "El puede ver á su guisa — que seda tiene el ropón — y que lienço la camisa„ — che ricordano le parole di Melibea all'amante: Dexa estar mis ropas, y si quieres ver si es el abito de encima de seda ó de pano, para que me tocas la camisa? pues cierto es de lienço.

Simile è la conversazione tra Felicina e Dileta e quella di Malibea e Lucrecia - (*Prop.* vol. II p, 281-87), simili le lodi che le due giovani fanno dei loro amanti ecc. (*Prop. II* p. 287).

Anche i tipi del servo sono celestiniani; essi discendono immediatamente dal popolo e sono pieni d' astuzia e di malizia, ghiotti, ubriaconi, irriverenti, disonesti, sfacciati, bravacci fuori del pericolo, vigliacchi dove c' è bisogno di fatti e di spada. Col proprio padrone trattano da tu a tu, e non sono da meno di lui, sia nell' erudizione, sia specialmente nella conoscenza pratica della vita di cui danno sempre lezione.

Alla *Celestina* il Naharro deve insomma moltissimo; essa fu il modello a cui si sforzò di avvicinarsi nella creazione dei suoi tipi, e siccome quel modello tenne troppo costantemente fitto in mente, senza scostarsene in modo eccessivo, i suoi personaggi si somigliano troppo tra loro: essi rispondono costantemente ad un tipo fisso, balzato fuori dalla vita cortigiana, per cui mancano di di varietà, né hanno personalità spiccata.

Ma se, com' è naturale, il Naharro rimane fondamentalmente spagnolo e molto deve alla *Celestina* e non poco all' Encina, molto poco deve invece ai latini. E il fatto è spiegabile, vedendo gl' Italiani messi al pari di Plauto e di Terenzio se non preposti. Tuttavia, che egli abbia conosciuto i classici non si può dubitare, trovandosi qua e là accenni ad essi, come nella Tinelaria: " La Comedia intitulamos — A tinelo *Tinelaria* — commo de Plauto notamos — que de asno hizo *Asinaria* ,,, Inoltre nella *Comedia Serafina* notiamo un " plaudite et valete ,, di fra Teodoro, che ci ricorda il noto modo di chiudere le commedie latine. E specialmente nelle sue composizioni più tarde si sente qualche cosa di preso dai comici romani, ma è ben poco: nella giornata IV della *Calamita* il lamento del vecchio Euticio rammanta alquanto i consimili delle commedie latine, come lo rammenta il contrasto tra il vecchio severo, il giovane scapestrato e

il servo astuto ed intrigante, che campeggiano in detta commedia. In un modo ancor meno vago ci riconduce a Terenzio la *agnizione* che avviene nella V. giornata. Trapaneo racconta che Calamita non è sua figlia, ma fanciulla di nobile schiatta, restata a lui perchè — dice — trovandosi in Trapani aveva conosciuto un ricco signore che, avendo già 5 figlie, minacciava la moglie incinta di ucciderla, se il nascituro fosse stata una femmina:

El comienzó de jurar
que si hija le paría,
(porque ya cinco tenía)
que la habìa de matar.

E siccome la donna — aggiunge " una hija parió - llamóme por me decir - si quería á Dios servir - en aquesto - que le trajese de presto · un hijo recien nascido. „ , egli era andato da una pastora, la quale fu contenta di dare a sì nobil gente un suo neonato, e così fu salva la fanciulla e rimase a lui. Il racconto si trova identico nell' *Eautoantimorumenus* in cui la moglie Sostrata scopre al marito di non aver obbedito al suo ordine di uccidere il figlio che doveva nascere, se fosse stata una donna. (1)

Qualche altra breve reminiscenza si potrà pure trovare qua e là, ma è ben poca cosa; nel resto o prende dagl' Italiani, o si stacca dagli uni e dagli altri, accostandosi alla vita reale.

In molte cose abbiamo già visto la sua indipendenza dai modelli nostrani; molte altre cose si potrebbero notare ancora: molti tipi in lui sono spariti, molte leggi inviolabili sono violate.

Manca prima di tutto il tipo ignobile del *parasita*, tipo reale nella vita greca e latina, ma personaggio del tutto accattato nella commedia italiana. C' era sì nelle corti qualche cosa di simile, ma non somigliava punto quello delle commedie. Mancano le *ruffiane* tipi ancora più ignobili e realmente vivi, ma non più forse tanto frequenti nel secolo XVI in Ispagna; inoltre i gio-

---

(1) Atto VX sc. 1ª

vani amanti non son più in questo figli del secolo XV spagnolo, e non ricorrono a mezzi cosí bassi per conquistare le loro belle. Mancano pure i rituali padri avari, i figli scapestrati, le donne maritate, le cortigiane ecc. anzi in luogo di queste ultime sono entrate le fanciulle oneste escluse dal teatro greco e latino e per riflesso da quello italiano, senza altro motivo che la cieca imitazione.

Le condizioni speciali della vita greca e anche romana potevano aver consigliato tale esclusione alla *Commedia Nova* e alla latina, ma la vita del sec. XV né imponeva né consigliava altrettanto. Così una differenza notevole intercede tra la condotta di una commedia di tipo classico e quella del Naharro, anche quando su per giù si tratta della stessa cosa: nelle prime in generale, quando la commedia è amorosa, si tratta dell' amore di un giovane libero con una creduta schiava, e stanno di contro il figlio innamorato e senza un soldo per riscattare l' amata, il vecchio padre avaro e moralista, il servo astuto che tenta il tranello al vecchio, il ruffiano avido e intransigente. Oppure è il giovane che vuole corrompere la donna altrui e in tal caso adopera le arti dei parassiti e delle ruffiane. Nel Naharro si tratta per lo più dell' amore di un giovane per una fanciulla onesta, impedito in qualche modo di raggiungere il suo scopo. In un primo tempo tutte le forze sono dirette a superare queste difficoltà e giungere ad un abboccamento con la fanciulla; allora la dichiarazione e il matrimonio secreto. Intervengono allora nuove difficoltà alla conclusione del matrimonio palese, finchè anche quelle sono superate e le commedia finisce. Vero intermediario fra i due amanti è sempre un servo e né parassiti né ruffiani, intervengono mai, nonostante l' esempio della nostra commedia e quello della *Celestina*. Né il comico tocca generalmente i protagonisti che sono tipi di amanti tolti dal vero o rispondenti al modello

eternato da Juan Ruiz e dalla *Celestina*; intorno a loro, nei servi che intrigano, si sbizzarisce tutta la sua vena comica.

§ 2 - Abbiamo già notato un non lieve distacco spirituale tra il Naharro e l'Encina: maggior complessità di mente, cultura maggiore e di carettere più umanistico; concezione completamente nuova dell'arte drammatica, lo spingono ad accostarsi al tipo di commedia italo-classico, di cui vedeva il trionfo intorno a sè.

Vissuto da noi in periodo di grande fervore drammatico, tra la riesumazione del teatro classico e la creazione di quello italiano, non poteva non risentire l'efficacia dei nostri poeti drammatici, primo e più illustre il Machiavelli.

Fornito questi di spirito pratico, di acume straordinario, di amore grande per la Patria, era egualmente abile nel far rivivere le grandi figure storiche, quanto nell'animare quelle più umili delle sue commedie. Spirito ardentemente battagliero, aveva, cosa rara in quell'epoca, un elevato ideale politico e per esso combatteva coll'ardore di un apostolo, A lui non era sfuggito il fatto che la decadenza morale e civile degli italiani, e in parte anche la decadenza politica, era dovuta alla sinistra influenza del clero corrotto, e contro la piaga adoperò il cauterio nella sua *Mandragora*, opera potentemente morale e politica insieme. Non è questa la sua unica commedia però; sue sono le *Maschere* e la *Clizia*, non sue la *Commedia in versi* e la *Commedia in prosa*. Tanto le prime quanto le seconde però contano ben poco nella drammatica italiana, essendo esercizi e pazienti ricostruzioni della vita antica, più che creazioni potenti o pagine vive di vita del tempo.

Il Machiavelli comico è tutto nella *Mandragora* che, nonostante certe durezze, nonostante alcunchè di convenzionale ecc. resta il capolavoro del nostro teatro del Cinquecento. Il Naharro però non cercava convinzioni politiche e morali di tipo machiavellico da portare sulla scena, ma cercava tipi, colori e argo-

menti e da questo punto di vista la commedia insignificante era preferibile a quella eccellente, perchè lasciava maggior libertà di creazione: a lui bastava la cornice o lo spunto iniziale, il quadro voleva dipingerlo da sè.

Il poeta spagnolo lesse le commedie suddette in qualche esemplare, in cui, come nel Codice Stroziano 366 degl' in - 4°, tutte erano copiate come appartenenti al Machiavelli, anzi pensiamo che le abbia lette proprio nel codice predetto (1).
A Roma infatti non furono rappresentate in quegli anni (2), per cui noi pensiamo all' amicizia del Naharro con G. B. Della Palla, amico del Nardi e del Machiavelli, (3) per mezzo del quale avrà potuto conoscere le commedie di questi.

La *Serafina*, pur attraverso le notevoli differenze caratteristiche dovute al diverso temperamento dei due autori, mostra le traccie ancor fresche e visibili della lettura recente delle commedie del Machiavelli e precisamente della *Mandragora* e della *Commedia in versi:* non si tratta però d' imitazione servile, perchè la prima di queste due è opera troppo potentemente originale e soggettiva per essere imitata, mentre la seconda è talmente gelida e indigesta da non invogliare ad accoglierne gli atteggiamenti e i colori.

L' argomento però è in quest' ultima ancora attraente se districato da tutto quello che lo contorna d' irreale e di morto; un caso di cavalleria spicciola, che poteva piacere ad un Hidalgo del sec. XVI, sognante d' Amadigi, di Tristano ecc. Si tratta di

---

(1) Per la *Commedia in versi* ved. PIO FERRIERI, *Studi di Critica Letteraria.* Milano 1892. Egli pensa che la commedia sia di Luigi Strozzi - Vedi pure *Giorn. Storico Lett. Ital.* XXXII.

(2) La *Mandragora* fu recitata a Roma nel 1519, Vedi D'ANCONA *Origini* II, 91.

(1) Per i Codice precedente vedi pure *Giorn, Storico Della Letter. Ital,* XXXIX 103 e segg. Per G. B. Della Palla Vedi Ferraioli nella prefazione ai *Due Felici Rivali.* Roma 1901. (in nozze Pizzirani - Sterbini).

un motivo assai sfruttato, proveniente dalla drammatica antica, da cui lo prese anche l'Ariosto (1) e trattato variamente. In Terenzio, in cui lo troviamo per la prima volta, il motivo è appena accennato nell' argomento colle parole:

> Nocte illa prima virginem non attigit:
> quae consecutast non eam nihilo magis. (1)

In Terenzio però questo rimane un episodio molto secondario, poichè in seguito le cose seguono il loro corso e il fatto non ha importanza alcuna nello svolgimento della commedia, o almeno su di esso non s' impernia la trama. Invece nella *Commedia in versi* si tratta proprio di un giovane unito per forza a colei che non ama e separato da colei che ama, che, per mantenersi fedele a questa il giovane sposo, non consuma il matrimonio con la prima. Si tratta di un tal Camillo che ama Virginia, moglie di Catillo, e trascura la propria, e solo con grande difficoltà può arrivare a far conoscere questo suo amore a Virginia, custodita gelosamente da Catillo. Mentre la trama procede viene ad intricarsi in modo strano per un accidente impreveduto: la ruffiana Apollonia, incaricata di recarsi da Virginia, si reca invece dalla moglie dello stesso Camillo, che così viene a conoscenza delle mene del marito. Anche Cremete, parente di Panfila, viene a conoscere quanto Camillo, sta macchinando, per cui pensa al modo più spiccio per impedire uno scandalo, dato il poco amore da cui le due coppie sono unite, e la via è presto trovata. Si viene infatti a sapere che i due matrimoni sono solubili, giacchè Catillo per momentanea impotenza e Camillo per impotenza volontaria non hanno consumato il matrimonio. Il primo lo confessa da se stesso nel V, atto (sc. I):

---

(1) P. TERENTII AFRI *Commedie ad Librorum vetustissimorum lectionem* ect. *Curante* CAR. HERM. WFIS. Lipzia 1841 p. 266. (a. I sc. II)

" Dal dì ch' io presi moglie sempre *inabile* - (Che è pur mir*abil* cosa), sono *stàto* - A quel che assai più *grato* e dilettoso - Alla donna il suo *sposo* render *sole* - onde troppo mi *dole* certo che *lei* - Piacer de fatti m*iei* non può pigliare. „.

Quanto a Catillo è la stessa Panfila che se ne duole, la quale, venendo a conoscenza dell' amor di suo marito per Virginia esclama:

"... or vedo onde procede - Che non m' ama, anzi fugge, e che non vuole - Il matrimonio meco - Consumar, poichè cieco - E d' altra donna, ecc. „ (Atto IV, sc. I).

E così, siccome " dispensat gratia divina - matrimonio non non consumpto „ come dice Teodoro nella *Serafina*, Cremete propone il divorzio, ciò che le due coppie accettano con entusiasmo e la commedia si chiude collo scambio delle mogli.

Il motivo fondamentale della *Serafina* è identico a quello della *Commedia in versi*, ma non affatto a quello dell' *Hecyra* terenziana. Il protagonista Floristano ha amato una fanciulla valenzana di nome Serafina ma, causa la non corrispondenza da parte di essa, si vede costretto a sposare Orfea, fanciulla romana, non per amore, ma per " paterno mandamiento „. Serafina, adesso che non è più in tempo, strepita e maledice all' infedeltà di Floristano.

Il giovane rimane sconcertato dai lamenti di Serafina e. mentre un altro si sarebbe rassegnato all'avversa sorte, egli non vi si rassegna affatto, anzi escogita un mezzo molto spiccio per disfarsi di Orfea e annullare il matrimonio. Sul da farsi chiede il parere ad un frate, tale Teodoro, a cui, senza tanti preamboli manifesta il suo pensiero dicendo:

. . . . es menester
que yo mate luego á Orfea
do Serafina lo vea
porque lo pueda creer *(Prop.*, vol. I p. 175*)*

Pensa veramente al suicidio, ma poi riflette a :

. . . . Serafina
que se desperaría.
Y Orfea pues ¿ Qué haría
Cuando mi muerte supiere?
Creo que no pudiere
sostener la vida un día (idm.)

Colla morte di Orfea si risparmiano invece due morti. Prega quindi il frate di prepararla al gran passo, perchè, aggiunge: " Si yo la matare - Morirá cristianamente - Yo moriré penitente - cuando mi muerte llegare „.

Un evento inaspettato però viene a sciogliere il nodo intricato inverosimilmente: un fratello di Floristano " amator quondam Orphee „ come avverte fra Teodoro, giunge di ritorno da lunghe peregrinazioni. Soltanto ora il frate si rammenta di domandare a Floristano :

Posquam Orfeam duxisti
Matrimonium consunpsisti?
Flor. - *Ni pude, ni lo quisiera* (1)

In queste ultime parole ci pare di vedere una reminiscenza dell' impotenza forzata di Catillo e di quella volontaria di Camillo.

Teodoro avuta la consolante notizia, fa le parti dicendo:

Serafina duc tibi:
Et Orpheam frater sibi.
Flor. - Bien decis, si puede ser
Teod. - Utquid non?

e aggiunge che la divina grazia disciogli matrimonium non consumptum e così avviene il desiderato scambio delle donne.

Come si vede l' idea informativa è presa dalla *Commedia in versi*; nei particolari invece il Naharro ha preso pochissimo, quantunque qualche tratto di essa *Commedia in versi* si possa

---

(1) Ai critici italiani parve giustameute incoerente il poeta che poco prima aveva fatto rispondere al protagonista: y aun consumì el patrimonio — que ha sido mucho peor „

qua e là riconoscere e in questa commedia e in altre sue. Così la scena III del II atto ci presenta Catillo assalita dal dubbio che la sua moglie vada in chiesa per altro che per pregare: la serva interrogata risponde in modo da accrescere i suoi dubbi: Catillo quindi, vedendo ritornare la moglie dalla chiesa, la apostrofa rabbiosamente e le domanda:

Onde si vien?
Virg. - Dalla Dea Vesta.
Cat. Molto devota sei . . . .
. . . . e che vi hai fatto? *ecc.*

e giù una lunga sfuriata che minaccia di finire in percosse. Una simile scena troviamo nella *Calamita* in cui é rappresentata l'imbecille gelosia di Torcazo; anche lui incomincia domandando:

¿ Do venís?
Libina - De la iglesia
Torc. - Vos mentís
.... ¿ quién es aquel escolar?
Libina - ¿ Cual escolar?
Torc. - ¿ No decís? *ecc.*

Virginia si contenta di osservare che meglio sarebbe stato se avessero ben conosciuto Catillo coloro che glielo diedero per marito " perchè prima annegata mi avrebber, prima il tosco - dato mi avrien, ed io più volentieri - preso l'avrei che sí tristo marito ,,. (atto II, sc. IV). Libina invece, come più sfacciata, impreca e maledice:

Quebrado tenga los ojos
quien tal marido me dió
¿ Cómo muger era yo
tan astrosa
que me daban por esposa
d'esta cara del diablo? *(Prop.* vol. II p. 180*)*

Meno apparenti, ma più sostanziali sono i riscontri che si possono fare colla *Mandragora*; riscontri di poco conto potrebbero essere fatti tra la scena IV del II atto di essa, in cui Siro manifesta i suoi timori che la matassa s'imbrogli e ne

debba andar di mezzo anche lui, e il principio della IV jornada della *Serafina*, dove Lenicio esprime gli stessi timori; ma sono reminiscenze un po' vaghe. Quella che invece ci pare sicuramente provenire dalla *Mandragora*, sebbene originalmente colorita é la figura di fra Teodoro. Prima di parlare di lui però bisogna parlare di una delle accuse principali mosse a tutta l'opera del Naharro, ma più specialmente alla *Serafina* e cioè del miscuglio dei linguaggi.

§ 3 - L'accusa, almeno pare, viene mossa al Naharro dall'Andrés e da altri in nome della verosimiglianza della favola, e in questo senso non avrebbe bisogno di alcuna giustificazione; soltanto noi ci domandiamo come la stessa accusa non venisse mossa anche agl' italiani, da cui il Naharro potè senza dubbio prendere la novità. Certamente perchè le opere in cui quel fenomeno del miscuglio appariva o appariva l'uso del latino maccaronico, non erano giudicate opere letterarie, tuttavia usavano mescolar le lingue, specialmente latina e italiana, anche autori per i quali l'Andrés non è avaro di lodi, come l'Aretino.

Ma lasciando questo, noi siamo di parere che il Naharro fosse mosso a scrivere intere parti in latino maccaronico, e a far parlare i personaggi nei loro dialetti patrii, oltre dal suo istinto realista, dell'uso allora assai comune degl' italiani. La cosa era usitata nell'ambiente letterario italiano, e più ancora nell'ambiente meno incipriato, ma più accetto al Naharro, il popolaresco. Nelle farse toscane, che il poeta conobbe senza dubbio, si usa spesso far parlare ai personaggi dialetti non toscani, inquantochè il dialetto forestiero inteso a metà e caricato nella recita, doveva far ridere molto facilmente. Lombardo, per citare un esempio, si parla nella *Pietá d'Amore* e latino nella *Cintia*.

Più frequente è ancora l'uso del francese, del latino o di vari dialetti d'Italia nell'Alione; frequente è nelle commedie del Beolco in cui si trova anche il tedesco. Il latino poi era ormai

uso generale adoperarlo, sia con intenti serii, sia finalmente collo scopo di mettere in ridicolo lo stesso latino e i latinisti.

E' noto come sul finire del sec. XV e al cominciare del XVI spadroneggiasse la teoria barsiziana del più stretto ciceronismo a cui si ribellavano molti, ma che trovava allora solido appoggio nei due autorevoli secretari pontifici, il Bembo e il Sadoleto, e per riflesso in tutti i loro amamiratori.

Ma in quel medesimo tempo non mancavano gli aperti rivoluzionari, che assalivano il fragile castello coll'arma del ridicolo: è del 1528 *Ciceronianus* di Erasmo ed è del 1517 e seguenti la poesia maccaronica del Folengo, solenne risata sulle autorità linguistiche presenti e passate. E nella nostra letteratura drammatica parlano latino in generale le persone su cui si vuole riversare il ridicolo più pienamente: nelle *Sacre Rappresentazioni* sono i Medici e prelati; (1) nelle *Farse* del Caracciolo parlano in un latino da far ridere maestri e scolari; nell'Alione parlano latino, fra l'altra i magistrati in funzione; (2) latino misto ad italiano si trova nella *Mandragora*, si trova nel *Negromante*, nel *Pe-*

---

(1) Nelle *Sacre Rappresentazioni* sono spesso in latino le parti riguardanti il culto. I medici poi parlano sempre in tale lingua, quando vogliano fare profonde riflessioni come questa:

1 MEDICO: *Quaerendum est de signis et urina*
De pulsu et gestu et de natura morbi.
Demum esto ordinanda medicina
De Cassia, dyasena et succi sorbi.
2 MEDICO: *Proderit multum brodo de gallina,*
vel jecur alicuius nigri corbi;
Et si mosconi grassum haberetur
Credo quod sine mora sanaretur. (*D'Ancona*, I, 585)

(2) Quasi tutti i personaggi alioneschi dicono qualche frase in latino ma più specialmente nei prologhi è comune l'uso del latino maccaronico. I magistrati poi ne fanno un grande uso a proposito e a sproposito, come il *Judex* e il *Procurator*, nella *Farsa di Niccolò Spranga*: *Judexe* (al Procurator) Bonum vesper, proficiat
PROCURATOR | *Et vobis bis una mená.*
JUDEX — *Hic erit una carbonát*
PROC. — *Capiatis vos sufficit ecc*

dante ecc. Quindi il Neharro trovava in Italia conforti e modelli senza bisogno di ricorrere a Plauto come si è pensato (1).

In tutti gli esemplari di cui parliamo si ha un latino maccaronico solo a metà; nel Naharro invece tutti i limiti sono varcati, per cui il suo latino non ha più nemmeno quella parvenza di correttezza consistente nel retto uso dei casi, nella regolarità della coniugazione, e nel rispetto della sintassi; ne risulta così un latino stravagante e spropositato, ma comico e originale.

Noi naturalmente non crediamo che quel latino sia messo lì senza scopo, ma pensiamo che l'autore abbia voluto fare la caricatura del clero più umile dell'Italia del Cinquecento, fornito di poca vocazione e di minore cultura, ma che non poteva fare a meno, per l'uso ormai invalso, di parlare la lingua dei dotti e della Chiesa.

Quanto a colui che parla questo latino, abbiamo già detto come sia stretto parente del frate della *Mandragora*; è il tipo del frate ipocrita, senza coscienza e senza fede, messo così sovente alla berlina nella nostra commedia dopo Macchiavelli e nella novellistica prima e dopo di lui.

E' anch'esso un prodotto del Rinascimento, cioè dello scadere dell'ideale dell'età Media, del raffreddarsi del sentimento religioso e dell'abbassarsi del livello morale del popolo, la cui unica smania è quella di godere la vita senza paure dell'aldilà. Innamorati della serenità classica si cerca d'imitare la calma degli antichi coll'indifferenza ad ogni idea di bello morale; si cerca di rivivere la vita antica e se ne esagera la parte peggiore, consichè il Cinquecento ci presenta uno spettaccolo nauseante di corruzione e di cinismo, quale si conobbe appena durante l'Impero Romano; il sentimento religioso svanito e in suo luogo

---

(3) PUIBUSQUE, *Histoire comparé des littératures éspagnoles et francais* Paris 1844 A pag. 203 afferma infatti, parlando della *Tinelaria*, che per la mescolanza delle lingue il Naharro imitò Plauto, che nel *Penulo* introduce un personaggio [*qui mêle la langue des Carthaginois á celle des Pheniciens* ,, (sic).

smania sfrenata di pompe e di esteriorità coreografiche; il clero che vive la vita di tutti, predicando bene e operando male; la vita scostumata, ogni senso morale, ogni dignità caduta dagli animi umani. E gl'Italiani che di tutti e di tutto ridono beati.

Ormai il sacerdozio era un'occupazione come un'altra, spogliata del suo contenuto spirituale; si ricorreva ad essa come ad un porto più sicuro nei momenti difficili e la veste talare si gettava con la stessa facilità con cui si era indossata: ufficio di essa era quello di procurare credito e desinari. Ma la letteratura, pur senza fini superiori, levò ben presto la voce sulla corruzione, sull'indifferenza in materia di fede e sull'ipocrisia del clero, e dal Boccaccio in poi si fece generale la satira del esso nella letteratura novellistica, nella commedia popolaresca sia dell'Alione, sia senese, ed anche nella commedia dotta italiana (1) Perfino nelle Sacre Rappresentazioni, che per il loro carattere non farebbero sospettare tutto ciò, abbondano i casi in cui il clero fa cattiva figura, anzi in *S. Galgano* v'è un frate che somiglia assai a fra Teodoro. Il Macchiavelli, mosso, non più dall'intento di ridere e di far ridere, come tutti gli altri, ma guidato da un nobile intento civile e morale, volle far vedere quale fosse il sinistro influsso del clero nella corruzioue della società. Il suo Timoteo è un frate dell' ordine dei mendicanti, che sono i più attaccati, frate ipocrita, intrigante, che fa della chiesa un mercato, che sfrutta la beghineria e che per il denaro si piega a qualunque parte bassa e vergognosa. Ha cura peró di salvare le apparenze e tutto dice di fare per la chiesa e per i santi. Egli è invece l'ipocrita malignamente corrotto: vedete con quanta intima soddisfazione annunzia al pubblico quello che avverrà nella notte: " Callimaco e madonna Lucrezia non dormiranno, perchè

(1) Nel IV atto sc. II del *Vecchio Amoroso* del Giannotti uno di tali frati lamenta che non si faccia commedia in cui non siano introdotti frati per *trattare e condurre qualche ribalderia.*

io so se io fossi lui e voi foste lei, che non dormiremmo ,, (Atto IV, sc. X). Tale era il personaggio che il Naharro tentò di riprendere nella *Serafina*, tentativo che solo in parte riuscì, giacchè i due personaggi portano l' impronta del carattere dei loro creatori. Il Machiavelli è l' uomo d' azione, d' indomabile energia, in un secolo di fiacchezza generale, mentre il Naharro è l' uomo buono, ma povero di energie potenti, è l' uomo del sec. XV che sa di cortigiano, più ricco di spirito che di serietà artistica e morale. Così la figura di fra Timoteo ci sta dinanzi nel suo colossale rilievo, mentre quella di fra Teodoro resta come sfumata, il Naharro non sa presentarci la sua figura nella sintesi mirabile dei suoi elementi essenziali, anzi questi elementi sono come giustapposti. Fra Teodoro risulta tuttavia un tipo vivo, sebbene di una classe inferiore di quella di fra Timoteo; esso è il frate povero di dottrina, di spirito e di fede, che tenta di assumere atteggiamento autorevole parlando un latino che doveva far molto ridere chi lo ascoltava sulla scena. Alla mancanza di fede supplisce anche lui con un' intonacatura d' ipocrisia ben nascosta, ma non nascosta al punto che gli altri non arrivino a scoprirla; basta udire con quale rispetto ne parla Lenicio:

! Pese al diablo comigo
con estos putos de padres!
Siempre tienen mil comadres,
do quiera hallan abrigo,
y al monesterio, si digo,
siempre van por los cabellos,
que no tienen todos ellos
otro mayor enemigo.
Vendense por ignocentes;
son despues, que no lo niegan,
pestilencia donde llegan;
sanidad, do son absentes;
disimuladas serpientes,
saco lleno de placeres
salvación de las mujeres,
mal francés entre las gentes. *(Prop.* t. I, p. 148)

Qui la satira diviene invettiva assai più aperta di quella del Machiavelli, che si limiterá a dire ad esempio: " Questi frati sono trincati astuti, ed è ragionevole, perchè e' sanno i peccati nostri e i loro; e chi non è pratico con essi potrebbe ingannarsi, e non li saprebbe condurre al suo proposito „ (Atto III, sc. II). Fra Teodoro è assai più semplice di fra Timoteo; non occorre con lui ricorrere agli inganni, ma basterà invitarlo a cena per farne quello che si vuole. In comune hanno l' uno l' ufficio di convincere Lucrezia a fare quanto lo sciocco marito le propone, l'altro quello di preparare Orfea al sacrifizio; hanno inoltre in comune una sensualità mal celata, che trasparre qua e là in tutti e due. Fra Teodoro è goffo e maldestro, e tuttavia nell'avventurare qualche mezza dichiarazione, si sa tenere sull' espressione ambigua, da cui non sia troppo compromesso e si possa ritirare quando abbia notato il cattivo effetto delle sue parole. Così, vedendo Serafina afflitta, le rivolgerà parole di consolazione; le dirà che i suoi pianti riaprono le proprie ferite d'amore, giacchè anche lui amò, " cunctis viribus. non amatus „ ed aggiunge, facendosele più vicino:

Propter hoc, si vis a me
quoddam servitium tibi,
respice me totum ibi
diligentem erga te.
Pedibus, manibusve,
corpore et anima dico,
fide et amore predico,
viribus ommibusque. (Prop. I 161).

Ma siccome si avvicina troppo, la donna lo prega di starle discosto: "Dons no us acosteo axí, - quél mio foch, si us acostau, - fervos ha que no pagau - moureus mes un pas d' ací „. Per cui, visto il cattivo effetto si rassegna a far da mezzano tra essa e l' amante. Con la Brunetta usa invece minor circospezione e ne riceve pungenti risposte.

A forza di stare in mezzo agli intrighi amorosi è preso dal contagio generale e l' udiamo manifestare il proposito di buttar la veste alle ortiche:

Utquid non hoc indumentum
pretio trodam ebreis?
cum desìderiis meis
sit magnum impedimentum *(Prop.* I, p. 181)

Ma la sua bassezza morale si manifesta laddove Floristano gli scopre il suo proposito di uccidere Orfea: la sua fede non detta roventi parole di disapprovazione, la sua coscienza non ha un fremito di ripugnanza, ma soltanto l' empia scusa di Pilato:

Fili mi, rogatus eo,
tamen, ut dixit Pilatus,
ab ista morte lavatus
spero salutem in Deo. *(Prop.* I, p. 176*)*.

Quantunque questa commedia non paia al Menendez che abbia intenti di riprodurre casi reali, ci pare tuttavia che la figura di questo frate sia quella di un tipo vivo del tempo del Naharro, in cui sono riunite ignoranza, indifferenza religiosa, ipocrisia, mancanza di coscienza e sensualità in dose notevole.

§ 3 - Il Menendez parlando della *Calamita* ebbe a dire che la favola era originale, ma pareva pensata in Italiano (1). Non si capisce come un sì illustre maestro potesse negare l' influsso della commedia italiana sul Naharro, specialmente a proposito della *Calamita*, e meno ancora si capisce come potesse negarlo il Graf. (2)

Commedia ben più complessa rispetto alle altre è certamente la *Calamita* e risente senza dubbio di una somma maggiore d' influssi non tutti italiani; essa è una specie di contaminazione di commedie italiane e latine. L' impostatura e la condotta ormeggia molto da vicino le commedie latine e se-

---

(1) *Prologo cit.* p. XXXIX.
(2) *Studi Drammatici* Torino 1878. *p.* 281.

condo il Crowford (1), ma con poca ragione ci pare, il *Dolatecne* di B. Zamberti (2). Si tratta, per la prima volta, di un-giovane che s'innamora di una fanciulla di umile condizione e e con l'aiuto del servo Juzquino conclude con essa il matrimonio secreto; il padre vigila affinché il figlio non disonori la casa con una scelta poco felice, e in tale vigilanza è aiutato dal servo Fileo. A calmare l'ira paterna viene un'agnizione tolta, come s'è visto dall'*Autuantimorumenus*, della cui lettura risente molto la *Calamita*, ma non mancano le fonti italiane, come già notò il compianto maestro Flamini di cui riporteremo le parole: " La *Calamita* ha intreccio di novella risolto per mezzo di un'*agnizione*, contiene il tipo del *villano imbecille* (Torcaczo) e nella V giornata la dove Jusquino si fa beffe di costui *servilmente* riproduce, quasi colle medesime parole, la già ricordata scena IX del secondo atto della *Calandria* in cui il servo Fessenincio spiega al protagonista come si fa a morire e poi a rivivere ,.(3). In questa commedia specialmente e nella farsa popolare senese va ricercato il modello, che il Naharro seguiva. La *Calamita* consta come di due commedie diverse fuse insieme; di une commedia borghese a fondo terenziano-bibbienesco e una commedia rusticale in cui si possono notare elementi presi alla *Calandria*, alla farsa senese. all'Encina ecc. Ma come potè il Naharro conoscere la *Calandria*? Noi

---

(1) *A note on the Comedia Calamita of Torres Naharro* (*Modern languages Notes* 1919)

(2) BARTOLOMEI ZAMBERTI VENETI, *Dolotecne*, Venezia 151 Raccolta nella miscellanea T, CXV della Marciana di Venezia.

Precede una lettera al Signore di Savorgnan, un argomento e un prologo: non è però divisa in atti, C'è qualche cosa che ricorda l'orditura della *Calamita*, come l'amore di MONONYUS per una giovane schiava, amore aiutato dal servo SPALEREUS e contrastato dal padre di Mononyus, v'è il Parasita che ricorda Fileo; ma le somiglianze sono vaghe e niente vi è che non si trovi nelle commedie latine, per cui è più che regionevole sospettare che il Naharro abbia conosciuto il *Dolotecne*

(3) *Il Cinquecento, p. 317*

pensiamo subito alla recita fattane a Roma nel 1518 alla presenza di Papa Leone X e dei cardinali, non trovandosi traccia di essa nelle sue commedie anteriori a quell'anno. (1)

Certo è dunque che egli nel 1518 si trovava nuovamente a Roma e non a Napoli come si crede generalmenle.

E i suoi personaggi più buffi sono facilmente tipi della scostumata corte papale in cui le burle più atroci, gli scherzi più grossolani erano cosa di tutti i giorni. Cosí anche nella *Calamita* come nella *Calandria*, abbiamo la burla crudele fatta da servi astuti all'imbecille di Torcazo.

Quanto a quella parte che abbiamo chiamato commedia borghese, sono pochi i tratti dovuti al Dovizi: somiglianza si potrebbe trovare tra Fileo. il servo fedele e moralista, col Pedante della *Calandria* più probabile ancora è la parentela tra Lidio innamorato di Fulvia e Floribundo innamorato di Calamita e quella di Fessennio il servo astuto del Dovizi e Jusquino il servo astuto del Naharro. Ma dove le somiglianza si fanno evidenti è nel fondo che abbiamo chiamato *commedia villanesca*. In essa agiscono di preferenza il servo Jusquino, Torcazzo l'imbecille, Libina sua moglie e uno scolaro travestito da donna. Tutta l'anima dell'intrigo e perciò tutta la parte più viva e

---

(1) Di questa rappresentazione dá notizia il Giovio, riportato dal Tiraboschi (*Storia della Letteratura Italiana*, Fisenze 1812, *vol. III*, *p* 111) e le sue parole ci sembrano importanti per caratterizzare l'ambiente in cui nacquero le due commedie, la corte di Leone X: " Accesserat et Bibbienae Cardinalis ingenium, cum ad arduas res tractandas peracre tum maxime ad movendos jocos accomodatum. Poeticae enim et Etruscae linguae studiosus comoedias multo sale, multisque facetüs refertas componebat, ingenuos iuvenes ad histrionicas hortabatur, et scenas in Vaticano spatiosis in conclavibus instiruebat. Propterea cum forte *Calandram* comoediam a mollibus argutisque leporibus periucundan in gratiam Isabellae Mantuanis principis uxoris per nobiles comoedos agere statuisset *praecibus impetravit* ut ipse Pontifex ex conspicuo loco despectaret. *Erat etiam Bibbiena miros artifex hominibus aetate. vel professione gravibus ad insaniam impellendis, quo genere hominum Pontifex adeo flagranter delectabatur ut laudando ac mira ei persuadend dandoque plures ex stultis stultissimos et maxime ridiculos efficere consuevisset,* ,,

notevole della commedia, s' impernia sui loro nomi; ora questa è appunto la parte in cui è più sensibile la lettura della *Calandria* e di altre commedie italiane. La trama generale è presso a poco la seguente: Floribundo, giovane nobile, ama Calamita, fanciulla di umile condizione. Per giungere al cuore di lei si serve del servo Jusquino, come già Fulvia di Fessennio, il quale ordisce un piano abilissimo: incomincia col farsi amico Torcaczo, fratello di Calamita, uomo credulo ed imbecille. In tal modo riesce a fare l' interesse del padrone e il proprio perchè può guadagnarsi l' animo di Libina, moglie di Torcaczo, donna di allegri costumi che ricorda da vicino Fulvia. Coll' aiuto di lei una lettera di Floribundo arriva a Calamita e la battaglia è vinta. La scena in cui Eloribundo legge la lettera a Jusquino ricorda una simile della *Commedia in versi* (Atto IV sc. II) quantunque differiscano per il tono, che è breve e arido nella *Commedia in versi*, ampio e lirico in quella del Naharro. I due servi ridono egualmente delle romanticherie dei loro padroni, concludendo col dire che non bastano i discorsi, ma ci vuole denaro, per cui Camillo dà mano libera a Saturio, Floristano a Jusquino. Intermediaria tra le due parti sarà nella *Calamita* Libina, come nella *Commedia in versi* Doria, e nella *Calandria* la serva Samia. Qualche punto di contatto v' é così tra Saturio e Doria da un lato e Jusquino e Libina dall' altro, non solo nei mezzi da loro messi in opera, ma anche nelle loro intime relazioni. Saturio si fa amare da Doria e Jusquina da Libina, tutti e due col miraggio del tesoro dei loro padroni, che è a loro disposizione.

" Disponti a fare il mio volere, dice Saturio, e non pensare di esser mai più pevera „ (Atto III sc. VI). E Jusquìno dice a Libina:

Si te quiero bien ó mal
no lo digo,
Mas soy te tenbien amigo,
que quando á Dios le pleguiese

que tu marido muriese
yo me casaría contigo. (Prop II, p. 157*).* (1)

Ed aggiunge che può fare quello che vuole del tesoro del suo padrone. Nell'ambiente della *Calandria* risiamo invece poco dopo, quando il poeta ci presenta Libina amata da uno studente; col quale s'intrattiene, come Fulvia con Lidio, facendolo venire in casa sua vestito da donna. Ad un certo punto infatti gli dirà:

Ven vestido de muger
y dexa hacer á mí
Esc. - ¿Podréme fiar de tí?
Libina - Largamente:
yo le haré al inocente
entender que eres mi prima. *(Prop.* II, p. 161*)*

Anche Lidio infatti è introdotto da Fulvia travestito, e a Calandro è fatto credere che si tratti di una parente. Il Calandro della *Calamita* è Torcaczo, tipo del villano imbecille, a cui si possono fare impunemente le burle più sciocche o più atroci; anche lui è tanto stupido che quasi ci ha l'aria di essere un tipo irreale o una caricatura. E per maggiore risalto del suo carattere il Naharro pure, come il Dovizi, ha unito il povero Torcaczo ad una moglie astuta e sensuale e fortemente scontenta del marito anche lei. Fulvia, vedendo venire il proprio esclama ironicamente: " Guarda che vezzoso marito mi dettero li fratelli miei! che mi fa venir in angoscia pure a vedello ,, (Atto II, sc. X); Libina errompe nelle parole dispettose riportate più sopra. Notevole differenza esiste però tra Torcaczo e Calandro; quest'ultimo, come anche il dottore del Machiavelli, è il tipo del borghese stupido, ma che ha, al tempo stesso, delle velleità d'uomo furbo, mentre Torcaczo è il tipo del villano, infelice, più che buffo; le tinte sono state qui caricate al punto da

(1) Queste parole ci fanno rammentare quelle di Callimaco a Lucrezia" *Promettendo che qualunque volta Dio facesse altro di lui* (del marito) *di prenderla per donna ,,* (*Mandragora,* atto V. sc. IV)

risultarne un tipo quale lo concepisce il volgo e non quale lo concepiva la classe colta, specialmente italiana. Cosicchè viene ad avere molte caratteristiche dei villani dell' Encina, o di quelli dell' Alione, quali il Zoanin della farsa di *Perron e Cherina*, al quale si dà a bere tutto quello che si vuole, ma guai se il sospetto gli entra in testa! Più somiglianza ha ancora coi villani delle farse senesi, non ignote certamente al Naharro, e più specialmente col Senile della farsa intitolata *Bicchiere* (1) e col Cilombrino della farsa omonima (2). Tutti e due burlati dalle loro mogli e dai servi, tutti e due minacciano e strepitano quando credono di avere scoperto qualche cosa, ma le loro minacce si risolvono egualmente in nulla.

Lo spirito procace dei senesi è molto vicino a quello del Naharro, le espressioni e le trovate di Cilombrino sono molto simili a quelle di Torcaczo, sono cioè egualmente grossolane e volgari. Certo è che l'autore ha voluto ridere lui stesso dei suoi personaggi e ci ha lasciato delle allegre macchiette, che rivestono artisticamente le fresche e spontanee qualità spirituali del popolo. Il Naharro ha seguito sì il Dovizi, ma non si è lasciato condurre nell' ambiente incipriato della sua commedia latino-boccaccesca. Una testimonianza non fallace del suo debito ha voluto tuttavia lasciarcela nell' imitazione letterale della XI scena dell' Atto II di cui parla il Flamini, imitazione che qui riproduciamo: (*Prop.* II, p. 217).

Jusquino - Por tu vida que te mueras
y verás como te llora.
Torcaczo - Guárdeme nuestra senora.

---

(1) *Il Bicchiere di* MARIO MARESCALCO da Siena: . . . Siena 1514. Mi pare si tratti d'un imitazione della *Calandria* con reminiscenae boccaçcesche. Il titolo viene dal fatto che il protagonista, tradito dalla moglie con un tal Polidoro, viene a scoprire l'inganno colla prova del bicchiere, in cui un fanciullo legge l'inganno ordito a Senile.

(2) *Il Cilombrino, egloga rusticale composta per* PIERANTONIO STRICCA da Siena.

Jusq. - ¡Qué sentir!
Torc. - Mala cosa es el morir.
Jusq. - ¿Cuántas veces as tú muerto?
Torc. - No se m'aliembra por cierto
mas helo oido decir.
Jusq. - Pues no quieras presumir
de prudente,
porqu 'el morir de la gente
es una cosa gentil:
como el morir del candil
que se apaga dulcemente,
mira ciego,
como el hombre se va al fuego:
sacando un poco la mecha,
y en soplando le aprovencha
qu 'el candil se enciende luego.
Torc. - Verdad es jurí a Santpego.
Jusq. - Pues verár
como tú merto estaràs:
saca la lenqua de un xeme
sopla las manos, creeme,
que luego revivirás.
Torc. - Buen consejo me das
á la fé:
Mas ¿cómo me moriré?
Jusq. - Cerrar los ojos y echarte,
ni bollir ni menearte
por gritos que hombre te dé.
Torc. - Y qué ¿no peligraré?
Jusq. - O maduro,
¿y non ves que te aseguro?
Torc. - Pues luego me moriré.

§ 4 — Un'altra circostanza che ci permette di constatare come il Naharro nel 1519-20 fosse ancora a Roma, ci è offerta da reminiscenze che dei *Suppositi* ariosteschi si trovano in una commedia, l'*Aquilana*, che come la *Calamita*, termina con una agnizione che è identica a quella dei *Suppositi*, e cioè il riconoscimento di un giovane di nobile origine creduto precedentemente un servo. Molto simile a quello della commedia ariostesca è poi

l'argomento dell'*Aquilana*; un giovane, finto servo per amore di una fanciulla, e che a causa di tale travestimento minaccia di capitar male: in tutte e due le commedie il nodo si scioglie con un agnizione e un matrimonio. Ma quando ha potuto il Naharro conoscere i *Suppositi*? Noi pensiamo che a Roma, ove furono rappresentati, nel 1519 destando le "risa gagliarde,, del Papa e dei Cardinali (1). In quest'anno dunque il poeta si trovava ancora Roma ed assisteva a tale rappresentazione restandone impressionato al punto da farne suo, mutatis mutandis, il motivo fondamentale. Si tratta in tutte e due di un giovane innamorato di una fanciulla, per vivere vicino alla quale si viene a mettere al servizio del padre di lei. Nei *Suppositi* è uno studente nobile napoletano che si mette al servizio di un ricco bolognese, nell'*Aquilana* è il figlio di un re di Ungheria che, innamorato della figlia del re Bermudo, ipotetico re di Spagna, viene al suo servizio (2) Nei *Suppositi* gli amori sono scoperti e il padre, disonorato prende il giovane, finto servo, e lo mette in una prigione oscura, disposto a sopprimerlo; anche gli amori d'Aquilano vengono scoperti e il re lo condanna a morte (3).

Riscontri particolari non si possono fare con sicurezza perchè forse il Naharro non lesse i *Suppositi*, ma li vide soltanto rappresentare, per cui più che imitazioni si ebbero reminiscenze; una certa parentela corre tuttavia nel dialogo fra la Balia e Polinesta nei *Suppositi* e Felicina e Doresta nell'*Aquilana*; fra i

---

(1) D'ANCONA, *op, cit. vol. II p.* 89 - 90 — in cui è riportata la descrione che il Paolucci fa della rappresentazione. I versi su cui il Papa *rise Gagliardamente* crediamo siano i seguenti:

"Le mie Supposizion . . . . simili — non son a quelle antiche che Elefantide . . . lasciò dipinte — E che poi ritrovatesi — sono a di nostri in Roma santa, e fattesi = in carte belle più che oneste incidere ,, —

(2) Nessun Bermudo fu re di Spagna, ma di León.

(3) Jornada IV (*Prop.* p. 330) *Felic.* ya debe ser degollado — corre á ver — Mira si puedes saber — donde muere mi senor ,,

lamenti del vecchio Damonio e quelli di Bermudo ecc, quantunque sempre spicchi la copiosa vena lirica del Naharro. Qualche reminiscenza vi si troverà invece della *Calandria*, come quella della XXIII scena III atto in cui Calandro, vedendo Lidio vestito da donna che esce di casa sua, si domanda: "Che saluto gli darò io„? Dirò: "Buon dì„? "Non è da mattina„ — "Buona sera„? Non è tardi. "Dio t'aiuti„? Saluto da vetturali. Dirò: "anima mia bella„? Non è saluto. "Cuor del corpo mio„? Detto da barbieri. "Viso da angioletta„? Par da mercante. "Spirito divino„? Non è bevitrice. "Occhi ladri„? Malo vocabolo„.

Qualche cosa di simile è pure nell'*Aquilana* là dove Dandario ortolano si burla della goffaggine del compagno Galterio, a cui domanda come direbbe a Doresta per fare il galante, ed egli risponde:

Diríale buenos días
Si fuese en amaneciendo.
DAND. ~~*David.*~~ - Puesque le dirías empero,
cuando fuese el sol salido?
Galt. - Para ahí,
Menester es, juri á mí,
mucho bien astrologar.
DAND. ~~*David.*~~ - Aora te quiero yo á tí
Galt. - ¿Sabes qué ?
-Juradiez que le diré
Dios mantenga y remantenga.
DAND. ~~*David.*~~ - Non la digas por tu fé
que es palabra un poco luenga.
Galt - Qué diábro
decille como horas habro:
Dios os garde acá nuestrama
DAND. ~~*David.*~~ - Non m'encaxa este vocabro
que es muy gofo para dama.
Galt - . . .mi coraçón espetado
DAND. ~~*David.*~~ - Para hacella reir ecc (*Prop.* II, *p.* 273-74)

Più stretta relazione che non coi Suppositi, quanto all'argomento, l'*Aquilana* ha con una farsa senese, composta poco prima e probabilmente recitata aRoma nel 1519-20.

Si tratta della farsa intitolata *Pietà d'amore* a cui già abbiamo accennato altrove (1) e che è identica per l'argomento all'*Aquilana*. Anche in quella un giovane principe, figlio del re dl Sicilia, innamoratosi di Filogenia, figlia del re Pario di Cipro, si reca a servire il detto re per arrivare a manifestare il suo amore alla principessa, ciò a cui infatti riesce. Il Re, venuto a conoscenza dell'amore che unisce i due giovani, si ritiene offeso arrivando al punto di far loro bere il veleno. Pentitosi poi chiama il medico il quale dichiara che non fu veleno ma sonnifero e così la commedia si scioglie con un matrimonio, perchè si scopre che Virbio è figlio del re di Sicilia. L'identità non potrebbe essere maggiore quantunque ci sia differenza nello scioglimento: Aquilano non é condannato a bere il veleno ma alla morte per mano del giustiziere ; tuttavia non manca di accennare ad una metaforica " ponzona real - que por los ojos bebí „ (*Propall.* p. 294 vol. II).

Nè questo solo lato di concordanza offrono le due commedie, ma si somigliano anche per l'introduzione di una scena villanesca in mezzo alla scena cortigiana, senza riuscire nè l'uno nè l'altro a saldare intimamente i due episodi. Questo era espediente tutto particolare della farsa senese, già accolto dall'Encina e ora dal Naharro. Nella *Pietá d'amore* infatti si trovano alla corte di Cipro un muratore milanese (che è poi emiliano) e un contadino senese, che si accapigliano, si laccrano colle parole, vanno insieme in cerca di fortuna, e tornano poveri a far ridere la Corte. Anche Dandario e Gualterio sono due villani che hanno l'ufficio di lavorare i giardini regi, sognando, in mezzo alla loro miseria, anch'essi la fortuna, e per ultimo si trovano costretti a spassare la Corte di Spagna.

---

(1) *La Pietà d'amore di* MARIO MARESCALCO *da Siena.* Siena 1518

Il soggetto della *Pietà d'amore* è naturalmente di origine novellistica ed è preso al padre della novellistica italiana, il Boccaccio (1) Nella giornata II novella VI si narrano le avventure di Beritolae del suo figlio Giannotto, venuto a capitare alla corte di Corrado e quivi cresciuto e ritenuto di servile origine.

Ora " avvenne che una figliola di Corrado, il cui nome era Spina, rimasta vedova di uno Niccolò da Grignano, alla casa del padre tornò: la quale essendo assai bella e piacevole e giovane poco più di 16 anni per ventura pose gli occhi addosso a Giannotto et egli a lei, e ferventissimamente l'un dell'altro innamorò „ (2) L'amore naturalmente non restò nelle sfere dell'ideale per cui Corrado ritenendosi offeso, fece chiudere in prigione i due giovani : venuto poi a sapere la vera discendenza di Giannotto lo fa scarcerare e, dopo una lunga intemerata, a cui il giovane risponde egualmente a lungo, li sposa.

A noi non pare da mettere in dubbio che il Nahario abbia conosciuto la novella boccaccesca, ma ci pare egualmente sicuro che egli conoscesse la *Pietá d'amore*, come crediamo provarlo la scena villanesca introdotta accanto alla cortigiana, e il fatto di non essere Aquilano capitato a caso alla corte di Bermudo, ma per amore della figlla di lui, proprio come Virbio ecc.

Il Naharro ha voluto però arricchire il tema facendo, in modo che la passione del giovane protagonista si scopra in un modo elegante. Avviene dunque che Aquilano, dopo la caduta dalle stanze di Felicina, sia portato in corte come ammalato di una malattia misteriosa.

Il medico Esculapio viene in sospetto che si tratti di mal d'amore e per provarlo propone al re di far venire alla stanza le donne e le donzelle della corte:

---

(1) BOCCACCIO *Il Decamerone,* edizione Ferrario nella raccolta dei *Classici Italiani,* Milano 1803, p. 210 e segg.

(2) Idm. p. 212

Pues las damas deben ser
Felicina y sus doncellas,
y aun quiero que mi muger
venga a qui tambien con ellas (II, p. 209).

Il re ordina che la cosa si faccia: il medico si pone accanto al malato e tenendogli in mano il polso s' accorge, dalle alterazioni di esso, che il giovane ama la figlia del re. Dire la cosa a Bermudo così seccamente gli pare male, per cui ricorre ad uno stratagemma: finge che la donna di cui si tratta sia la sua sposa e per udire quello che il re dice, spergiura di non volerla cedere a nessuno:

Esc. "Un saber - cual no quisiera tener - por saber mi poca vida. - Que suele mucho doler - la muerte de antes planida,, — *Bermudo* - "¿y es de muerte? — *Esc.* - Soilo yo por mala suerte - pues ques mi honrra mortal — *Berm.* - Has que pueda yo entenderte,, — Ed il medico narra: *Esc.* "...Has de oir - pues no te debo encobrir - quel está para morir - de amores de mi muger,, - E dice al re come già lo avesse sospettato, ma per chiarirsene meglio volle fare la prova già detta e s' accorse di non aver errato: " Tan ufano - teniendo el pulso Aquilano - mientras mi muger pasaba - que sentí luego en la mano - como por ella penaba.,, — Il re si rallegra di aver trovato il rimedio perchè il medico può cedere la moglie al giovane, senza alcuna difficoltà: *Berm.* " Tú lo puedes guarescer - - que otro no creo que pueda,, - Il medico domanda allora al re che cosa farebbe se fosse la sua moglie: " Saber quería - porque mas presto concluya, - tu Magestad ¿qué haría? - si mi muger fuese suya,, *Berm.* - ¿Quiéres ver? - recibirìa placer - cuando por gracia divina - así como es tu muger - fuere la mi Felicina,, — *Esc.* - " Dentro estás - no se gaste tiempo más - que es periculum in mora: - á la fe paciencia habrás - que ella

misma es la senora „ (1). Quello che avviene poi e che deriva dalla farsa senese lo conosciamo già. É facile vedere come qui il Naharro abbia lasciato le commedie ed abbia attinto alla novellistica e al romanzo greco. Si tratta infatti della nota leggenda di Selenco re di Siria, Antioco suo figlio e Stratonica sua moglie, (2) molto diffusa nell' antichità classica, ripresa poi da noi dal Bandello e prima di lui dal Bruni. (3) La più antica redazione ce la conserva Valerio Massimo (4), ma da lui non la prese affatto il Naharro avendovi aggiunto tutti gli abbellimenti retorici della redazione più tarda data da Plutarco, da Appiano e da Luciano di Siria, (4) e modernamente dal Bruni e dal Bandello. Ma quale fu la diretta fonte del Naharro? Possiamo intanto escludere ogni relazione diretta tra la redazione del poeta spagnolo e quella di V. Massimo, del *De Morbo Perdiccae* (5), e di tutte le altre di questo filone: tra Plutarco, Appiano e il Bruni la cosa resta incerta. Facilmente li conobbe tutti i 3. Il Naharro riferì la leggenda in tutti i suoi particolari, soltanto che il medico non è più Filippo (Bruni) Erasistrato, (Plutarco, Appiano, Luciano), né Ippocrate ed Eurifonte (*De Morbo Perdiccae*) ma Esculapio, il famoso Dio della Medicina. Nel resto però accolse e seguì passo passo la versione accettata anche dal Bruni, che egli conobbe certamente, essendo persona notissima

---

(1) *Propalladia pp.* 309 -318.

(2) LAVAGNINI B. – *Il Romanzo greco*, Pisa 1921 *p.* 77 - MORELLI C. - in *Studi Italiani di filogia classica*, a, 1920 (*n. serie*) *pp.* 75 - 93 -

(3) BANDELLO, *Non.* 55, BRUNI LEONARDO, *Questa si è una novélla bellissima di Antioco, figlio di Seleuco, re di Siria ecc. Composta da* MESSER LEONARDO DE AREZZO, *per opposito di Giuscardo e Gismonda* ecc. Siena. 1511. — La novella si trova in una diecina di mss. fiorentini in uno della Vaticana, in uno della Capitolare di Verona, in uno della Comunale di Savignano di Romagna, uno di Lucca ecc, e ci proponiamn di pubblicarla criticamente fra poco.

(4) *Dictorum factorumque memorabilium. libr, V. n. 6,* ext. 1. PLUT. *Vita di Demetrio*, APPIANO, *De Bello Syriaco, 59,* LUCIANO, *dea* 59)

(5) In A, BHERENS, *Ubnedierte lat. gedichte* 1877. e RIESE *Antol. Latina* II 808

in Ispagna (1) ed essendo stata pubblicata da poco la sua novella, e tale pubblicazione facilmente se non altro gli richiamò a mente la novella e lo fece tornare a Plutarco e ad Appiano.

Tali sono in breve i debiti del Naharro verso gli Italiani, almeno per quanto è a nostra conoscenza; si tratta di non pochi spunti, episodi figure, argomenti ecc. e non solo, ma sopratutto la commedia italiana fu il suo costante modello, fu la scuola alla quale imparò tutta la tecnica complicata del dramma regolare. Anche lui esordì quale seguace dell' Encina, ma fin dai primi passi mostrò procedere fermo e sicuro verso più vasti orizzonti, verso finalità artistiche nuove, verso concezioni drammatiche nuove: ed andò poi tanto lontano che la sua si può dire una delle più lunghe stazioni del teatro spagnolo. Il dramma lascia l' umile villaggio ed entra nella città, come il Titiro di Virgilio; cessa di essere rusticale per divenire commedia borghese.

Schiavo però non fu di nessuno: dagl' Italiani prese quanto si confaceva al suo spirito, serbandosi nel fondo spagnolo: dell' Encina e della sua patria gli rimane lo spirito popolaresco, l' attaccamento alla realtà, l' amore del vero, per cui nelle sue commedie troviamo versato a piene mani il fiore dello spirito del popolo spagnolo, che nelle sue commedie vive accanto alla classe borghese, senza che l' una senta schifo dell' altro. Così i modelli classici ed italiani sono per lui modelli di perfezione artistica a cui cerca di avvicinarsi, sono le cornici a cui adattare il suo quadro, ma non più. E noi leggendo la sua opera assistiamo al

---

(1) Vedi ad esempio SANVISENTI, *I primi influssi di Dante, Petrarca e Boccaccio in Ispagna* Milano 1902. p. 195, 201 ecc.

lento procedere del perfezionamento della sua arte drammatica; le commedie da semplici e slegate che erano sul principio, quali la *Jacinta* e la *Trofea*, divengono più regolari, più complesse e più movimentate. come la *Serafina*, la *Tinelaria*, e la *Soldatesca*, e finalmente si giunge alla maturità piena, alla fusione dei varii elementi italiani, nazionali e classici ed abbiamo la *Calamita* e l' *Aquilana*.

Da tutta questa produzione risulta la figura del Naharro, che non è però una figura gigantesca; egli era un uomo buono, affabile, modesto, amante della virtù e delle nobili azioni, con una coscienza di buon cittadino. Doveva essere di tratto piacevolissimo, brioso, pieno di spirito, sempre pronto al motto arguto. Nella vita dovette patire varie disillusioni, quali quella di non veder riconosciuto e premiato il suo merito ciò che lo portò a formarsi una filosofia rassegnatamente pessimistica, ma non fieramente ribelle. Egli non era il tipo da prendere una decisione netta, da opporsi all'andamento delle cose, e imprecare o sogghignare satanicamente su di esse. Figlio del secolo XV, in cui anche in Ispagna la nobiltà si stacca ormai dal popolo, e la classe colta si chiude in un'atmosfera di cortigianeria senz'angoli e senza punte; vissuto in Italia, ove non era più di moda avere delle grandi convinzioni, egli fu quale poteva essere; un cristiano rassegnato, ma non fanatico, un uomo d' ingegno multiforme, brillante, festevole, non un genio, non un carattere indomabilmente energico.

E tale è la sua poesia; armoniosa, di vena abbondantissima ricca di brio, elegante, immaginosa; ma non vi manca quella dose di formalismo che era indivisibile da un uomo del sec. XV. La sua musa è ricchissima, spiritosissima, ma a lui manca la grande poesia che fa fremere, manca la poesia che fa pensare, manca la poesia patetica, ciò che invece non manca al suo contemporaneo Gil Vicente. Mancano pure nelle sue commedie quei tipi

che si levano di fra la turba come giganti fra pigmei: i caratteri sono senza rilievo, le luci senza contrasti di ombre. Tuttavia bisogna confessare che le sue commedie si leggono volentieri perchè sono vive e vere, bisogna confessare che la sua arte di autore drammatico, dati i precedenti, è un vero miracolo: la costituzione esterna del dramma progredirà di ben poco da lui fino al tempo di Lope de Vega. E infine bisogna convenire, che, pur imitando, seppe essere generalmente originale, che seppe improntare del suo spirito la materia altrui.

ERRATA - CORRIGE

Pag. 11	riga 10	- esagerando	esagerati
11	12	- lelterario	letterario
12	23	- quelli	quello
15	18	- final	fino al
15	22	- ragruppino	raggruppino
17	3	- Marique	Manrique
17	16	- *di*	*dire*
20	21	- si tratti	tratta
24	16	- *oscarmio*	*escarnio*
24	n. 1	agg. e sulla 10.ª	
26	16	- *pastorelles*	*pastourelles*
26	n. 1	agg. copla 1041 e segg.	
30	16	- embiente	ambiente
31	24	- intte	tutte
31	27	- M. Crovoford	W. Crawford
34	n. 1	Basiano	Bastiano
41	28	- precedes	puedes
44	21	- *in pronto*	*(in) pronto*
44	8	- già come	come già
46	n. 1	*Manoscritti Palatini*	*(M.ss palatini)*
47	14	- nè	di
47	33	- *y*	*J.*
51	26	- cinquecento	Cinquecento
55	8	- da	dán
56	33	- *marco*	*março*
71	5	- senza, permesso	senza permesso,

88	29 - XVIII	XVII
94	24 - comme	como
95	n. 1 - XV	V
98	n. 3 - i Codice	il codice
99	n. 1 - *Commedie*	*Commediae*
101	28 - disciogli	discioglie
105	n. 1 *francais*	*française*
115	20 - lenqua	lengua
118	20 - l'altro	l'altro autore
119	12 - fece	fa
121	5 - Selenco	Seleuco
121	n. 3 - *Non.*	*Nov.*

Parole che sono da correggere come appresso:

padría - sé - ocasión - razón - orígenes - español, - la género - Filología - Comédie - Antología - rústico - seglún

64
67
68
72 - speech of chaos
105
109
113
K2-3-4

LS.H.
M4774c
186501
Author Mazzei, P.
Title Le fonti italiane di Juan del Enzina.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 26 07 01 017 6